Domingo 18 de junio de 1995

PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

GARCIA MARQUEZ EN EL COTTON CLUB

INTIMIDADES DEL CINE

Un entrevistador de lujo, Gabriel García Márquez, interroga al novelista oficial de Albany, William Kennedy (nada que ver con John F.), sobre la vida desventurada de un guionista en Hollywood y los ochenta y siete libretos que Kennedy debió escribir para una sola película: "Cotton Club", de Francis Ford Coppola. (Páginas 2/3)

GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Estoy casi seguro de que una de las primeras preguntas que quieren hacer es si es familiar de los Kennedy. Para resolver ese problema, de una vez les digo que no, que son ramas distintas de irlandeses.

Kennedy llegó a Barcelona en 1972, para hacerme una entrevista con motivo de la publicación de *Cien años de soledad* en inglés. Lo que a mí me llamó la atención –aparte de haber hecho contacto con un hombre totalmente mordido por la literatura y el cine– fue que tenía una gran curiosidad y ansiedad por saber cómo se escriben las novelas. Y ésa es una enfermedad de novelistas. Siempre creí que los novelistas no leíamos para saber qué dicen los libros, sino para averiguar cómo están hechos. Los novelistas voltean el libro al revés, le sacan las tuercas y los tornillos, lo ponen encima de la mesa y cuando ven cómo está hecho el rompecabezas, aprovechan la pieza que les sirve para sus libros y el resto lo botan.

Kennedy andaba en eso en aquel momento. Tenía deseos de ser novelista y seguramente habrá desarmado muchos libros porque hoy, catorce años después, está en la primera línea de los novelistas norteamericanos y, además, es un maestro solicitado por los que están ahora empezando a desarmar libros como hacía él en aquella época. Ahora temo que se lo trague el cine, porque está pasando con tal velocidad de la novela a éste, que no sé cómo le va a quedar tiempo para seguir escribiendo. Anoche ustedes vieron *The Cotton Club*; entonces pienso que es un buen punto de partida para empezar a conversar con él. Sobre eso no hay que decir nada más, porque el naufragio del novelista en el cine puede ser uno de los temas de esta conversación.

Pueden hacerle toda clase de preguntas, hasta indiscretas.

–Quisiera hacer tres preguntas. En los créditos de Cotton Club *figuran como realizadores del guión tres personas: usted, Francis Ford Coppola y Mario Puzo. En primer lugar, ¿los tres escribieron el guión o es que todos figuran por razones exclusivamente comerciales? En segundo lugar, ¿cómo se realiza el manejo de las innumerables líneas narrativas que tiene la película? Y, en tercer lugar, ¿cuál es la relación que existió entre el guión técnico y el resultado final?*

William Kennedy: En lo relativo a la primera pregunta, acerca de cómo pueden escribir tres personas, lo que sucede es que muchas veces se da crédito por la escritura del guión a varias personas. Si ustedes observaron los créditos habrán notado que la historia original es de Mario Puzo, y que el guión es de William Kennedy y Francis Ford Coppola. Esta es la manera particular del sindicato de escritores para designar la forma en que deben aparecer los créditos de las películas.

En realidad, lo que sucedió fue que Mario Puzo escribió el guión original; escribió cuatro guiones pero, por razones que desconozco, la película no se hizo a partir de ninguno de éstos. En algún momento Robert Evans, el productor –también lo fue de *El Padrino*–, llamó a Francis Ford Coppola para que escribiera un nuevo guión. Entonces Francis escribió un guión más fuerte, una historia acerca de Harlem, que es el lugar donde estaba ubicado el Cotton Club.

Aunque a los productores les pareció interesante el nuevo guión, no les resultó del todo satisfactorio. Pensaban que no podían realizar la película sobre esa base. Hablaron con Francis y él estuvo de acuerdo en escribir una nueva versión. La escribió y en ese momento fue que la película empezó a levantar vuelo, a realizarse. Poco tiempo después entró en fase de producción en Nueva York, en los estudios Astoria, muy famosos desde la época de los films silentes de Lilian Gish y Valentino.

Francis se trasladó de California a Nueva York y comenzó a trabajar. Yo acababa de regresar de un año de docencia en la Universidad de Cornell y recibí una llamada de uno de los ayudantes de Francis, que me pedía que me

En la ya célebre escuela de cine que Gabriel García Márquez fundó en San Antonio de los Baños, Cuba, se produjeron, además de películas, cinco libros que reproducen las clases dictadas por maestros notables: Robert Redford, William Kennedy, Francis Ford Coppola, George Lucas y el propio García Márquez. Esos volúmenes comenzaron a ser difundidos por Tesis/Norma hace un mes en Buenos Aires. Con autorización de esa editorial, Primer Plano reproduce el diálogo entre el Premio Nobel colombiano y el novelista de "Tallo de hierro" y "Oh Albany".

EL NAUFRAGIO DEL NOVELISTA EN EL

trasladara a Nueva York.

Se suponía que yo iba a ayudar en una película sobre artistas que habían trabajado en Vietnam. Cuando llegué a Nueva York, tuve una conversación de media hora con Francis, durante la que hablamos acerca de *El Padrino* y de la mininovela de *Legs Diamond, Legs*. De manera que Francis sabía por esta referencia que yo conocía bien la época, ya que Legs era un personaje que había estado cercano al Cotton Club. También le gustaba mucho la forma en que yo trabajaba el diálogo, así que pensó que podía trabajar con él durante dos o tres semanas para elaborar el diálogo.

Sin embargo, cuando comenzamos a trabajar, el guión se nos hizo obsoleto entre las manos inmediatamente, pues no era representativo de cómo pensábamos que debía ser la película. Esto trajo como resultado que Francis y yo nos pusimos a trabajar de inmediato en un nuevo guión.

En ese momento él estaba bajo una fuerte presión para producir un guión que fuera utilizable y que debería estar listo para el 14 de agosto, fecha en que tendría que comenzar la filmación de la película. De manera que esto nos daba unas cinco semanas para producir el guión. Ocho días después a partir de esa fecha, él debía comenzar los ensayos con los actores –por un período de dos semanas–, por lo que desde el principio comencé a trabajar en condiciones maratónicas de diez, doce, catorce y dieciséis horas. En algún momento llegamos a trabajar treinta y cuatro horas seguidas, interrumpidas sólo por siestas de media hora. En ocho días escribimos unas ochenta páginas del guión y en cinco semanas produjimos lo que nosotros llamamos un "guión de filmación". Durante esas cinco semanas escribíamos, quizás, unos cuarenta guiones.

Esto suena como una locura y de hecho lo fue. De acuerdo con nuestro método de trabajo, primero conversábamos y de ahí sacábamos una noción general acerca de hacia dónde se encaminaba cada una de las líneas. Luego yo escribía una escena, se la entregaba a Francis y él la editaba o no. A veces me la devolvía para que la arreglara, porque pensaba que era demasiado larga o por cuestiones de ese tipo.

Al final armábamos muchos guiones, los leíamos nuevamente y nos dábamos cuenta de que no eran exactamente lo que queríamos. Lo que sucedía era que Francis quería mudar escenas o introducir secuencias de guiones anteriores o incluir partes, no de diálogos sino partes narrativas, y entonces volvíamos a leerlos y armarlos.

Trabajamos muy bien, de manera armónica y nunca hubo una palabra agria entre nosotros en los seis meses que trabajamos juntos. Francis es un hombre muy singular, de gran talento, un hombre maravilloso; por eso yo estuve dispuesto a trabajar en esas condiciones, porque realmente fueron circunstancias enriquecedoras.

De manera que trabajábamos en diferentes guiones que eran despedazados posteriormente. Por ejemplo, una vez que estaban armados, él tomaba una escena del acto tres y la incluía en el uno. Por supuesto, esto lo echaba todo a perder, desde mi punto de vista. Pero, al final, fortalecía la película.

Desde el principio él tenía una visión muy clara acerca del tipo de película que quería hacer. Recuerdo que, en una de nuestras primeras conversaciones, me dijo que quería hacer precisamente una película fragmentaria en la que hubiera muchas líneass y que estuviera constantemente salpicada por partes de música y de actuación. Recuerdo que, en cuanto a las líneas narrativas que usted preguntaba, teníamos un mundo para cada uno de los personajes.

Existe ahora una versión de todo lo que filmamos, que dura aproximadamente tres horas. Buena parte de lo añadido en esta versión son números musicales, pero la historia también se expande. Lo que ocurrió fue que los productores estaban ejerciendo mucha presión sobre Francis para que hiciera una película de dos horas o sólo levemente superior a ese tiempo, porque una película de dos horas puede pasarse dos veces por noche, en cambio, una de tres sólo una vez. Tener que hacer esta reducción resultó muy doloroso para Francis, para los actores, para las personas que aparecían. Espero que esta versión de tres horas pueda finalmente mostrarse, porque considero, además, que es un excelente musical.

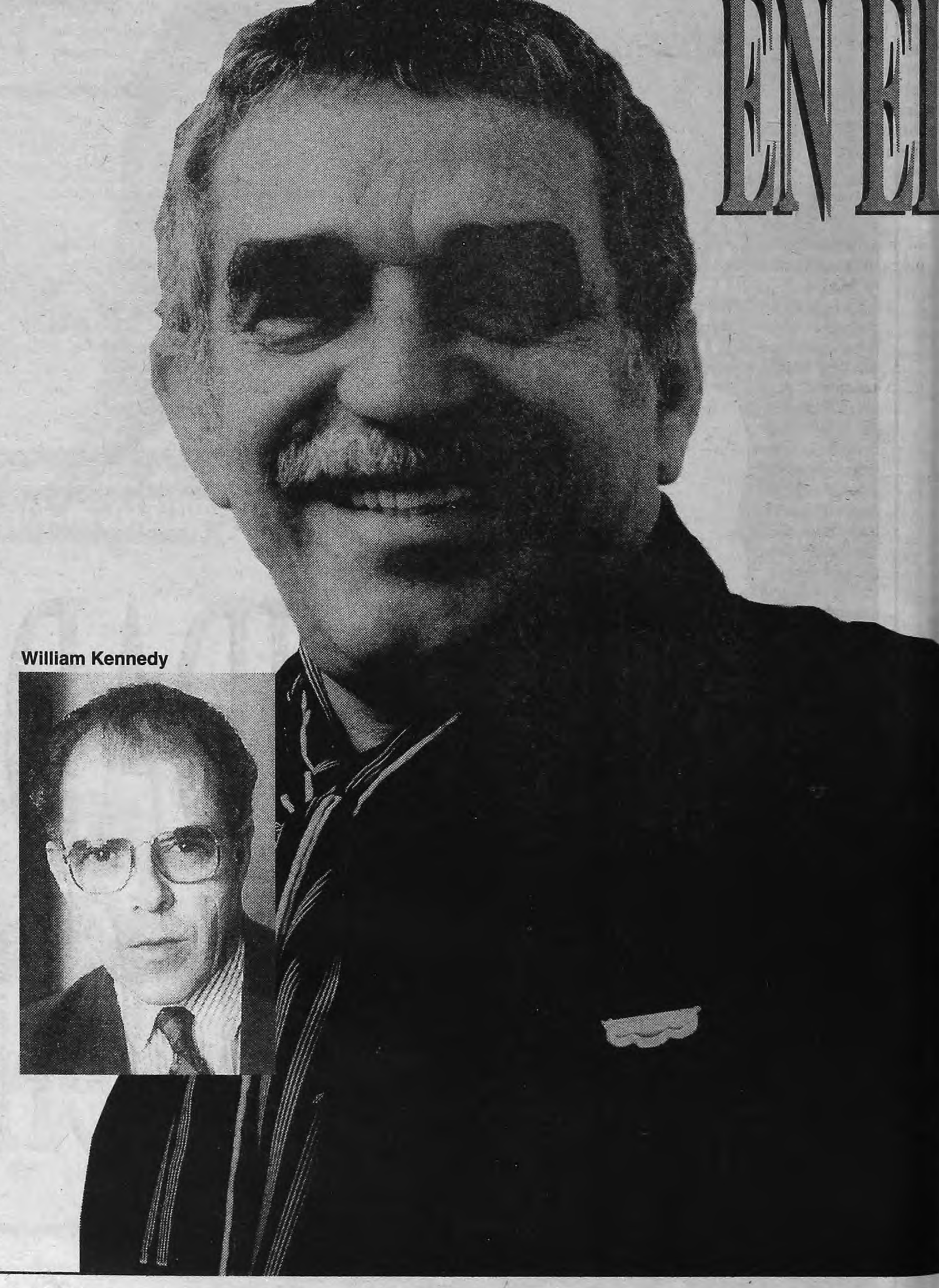
G.G.M.: Quisiera hacer, en nombre de la Escuela, una solicitud a Bill: que envíe la versión larga y además cualquier otra de las numerosas versiones del guión para trabajar sobre ellas. Tus novelas están aquí en castellano. Entonces es una solicitud que te hacemos, para descuartizarte otra vez.

W.J.K.: No puedo mandarlos todos porque la montaña de guiones es grandísima. Creo que nadie sabe en realidad cuántos guiones se escribieron. Le pregunté a la bibliotecaria de Coppola y me dijo: "Entre cuarenta y cincuenta, no estoy segura".

G.G.M.: Pero que nos mande el que entregó a las cinco de la madrugada, el día que empezaba la filmación.

W.J.K.: Puedo mandarles ése y el que tiene todas las escenas que fueron escritas pero que no fueron utilizadas en la película.

–Desde que era muy pequeño he seguido la serie "Los Intocables". En esta serie, cada capítulo se le dedica a un gángster. En el dedicado a Dutch Schultz, aparece el personaje Perro Rabioso en una secuencia en la que él intenta matar a otro gángster y mata a unos niños. Mi pregunta es sobre la veracidad de esta situación; si éste fue un hecho que sucedió y se reconstruyó o



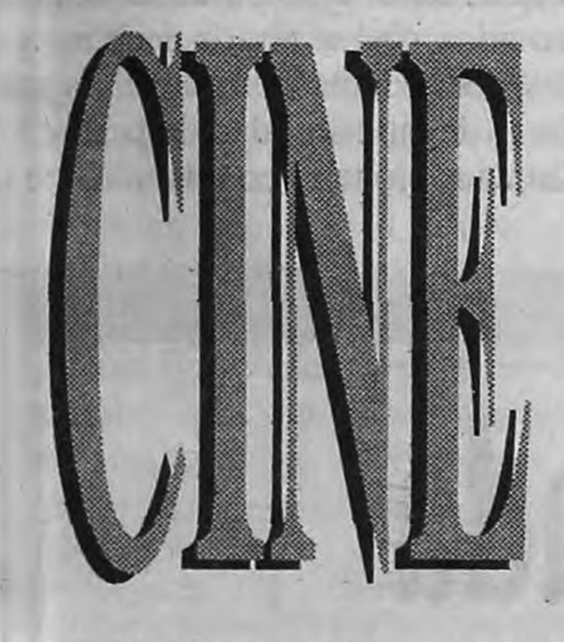
William Kennedy

si, por el contrario en Cotton Club *se le agregaron otros ingredientes para fortalecer la situación.*

W.J.K.: Ambas cosas. Existieron Dutch Schultz, el Cotton Club, y Perro Rabioso, cuyo nombre era Vincent Colt y quien mató a un niño, Miñe Bengalí, creo que en 1931; en ese momento fue que recibió el apodo de Perro Rabioso. Era un irlandés muy joven, estaba absolutamente enloquecido y, tal como aparece en la película, trabajaba para Dutch Schultz como pistolero y aspiraba a convertirse en su socio, pero Schultz no lo admitió, así que comenzaron a perseguirse. En la época de la ley seca, estas guerras de pandillas ocurrían muy frecuentemente y los periódicos solían llevar el record de cómo estaban: "Schultz va adelante 8 a 5", "Perro Rabioso va adelante 12 a 4". De manera que nos basamos en la existencia real del Cotton Club y de los gángsters. Los gangsters utilizaban los night clubs para vender cerveza y whisky de contrabando, por los que cobraban altos precios. La guerra entre Schultz y los apuntadores de juego es históricamente cierta; Schultz ganó esta guerra y les arrebató a los negros, quienes habían estado al frente de los negocios de apuesta, este negocio de Harlem.

Lo que hicimos fue reducir, comprimir muchos de los acontecimientos, a fin de poder ubicarlos en la película. Creo que todos los episodios que aparecen en la película están, de alguna manera, basados en la realidad de la vida social, delictiva y teatral de los negros de Nueva York en ese momento.

Schultz murió en el '37 a manos de los personajes que aparecen en la película y de esta manera Perro Rabioso (Nicholas Cage) murió como aparece en la película: en una cabina telefónica y por tiros de ametralladora. Fue un caso muy famoso; se cuenta que en ese momento estaba hablando por teléfono con Ony Maden.



Incluso el personaje de Richard Gere está basado en un personaje real -George Raft–, que era un gigoló que trabajó para Ony Maden y que fue contemporáneo de Schultz. Lo que sí es inventado en la película es su relación con la vida de Schultz y el romance que tiene con otro de los personajes.

El personaje que interpreta Diane Lane está basado en Texas Guinan, que era la dueña de una serie de night clubs en Nueva York y era muy famosa. Constantemente era arrestada y volvía a salir; le cerraban un club y ella abría otro. Fue novia de uno de los gángsters más famosos. En realidad lo que sucedió fue que Diane Lane era demasiado joven para interpretar ese papel, de manera que eso nos hizo variar algunas cosas en los diálogos del guión; a ella la habían contratado antes de que se escribiera.

G.G.M.: Bueno, como vemos, Bill tiene un gran conocimiento de la vida de los gángsters, hasta el punto de que su casa en Albany es importantísima en la historia de éstos en Estados Unidos. ¿Es así o no?

W.J.K.: Esa fue la casa donde vivió Legs Diamond durante una semana y allí lo mataron en 1931. Ahora es mi oficina; es una casa maravillosa, a pesar de los fantasmas.

–¿Usted cree que el hecho de haber tomado tantas escenas de distintos guiones pudo hacer que en la película aparecieran escenas o secuencias que no estuvieran totalmente resultas? ¿Cómo nace y cómo elaboran ustedes las secuencias paralelas de la muerte de Dutch Schultz y del baile del tap? ¿Cómo se plantea usted el proceso de escribir los diálogos?

W.J.K.: Lo que sucede muchas veces en Hollywood es que viene un escritor que hace un guión original o parte de éste y después no lo continúa. Viene otro escritor o un grupo de escritores y trabaja sobre esa idea o utiliza parte de ese guión. Entonces, al final no se sabe quién es el verdadero autor. De manera que el procedimiento normal es que una persona que comienza a escribir un guión, lo registra inmediatamente como suyo, como idea suya, y lo inscribe ante el sindicato. Si no lo hace, no está haciendo uso de la protección a la que tiene derecho.

Entonces, lo que se hace cuando se tiene que tomar una decisión legal es tomar todos los guiones y a aquel que se acerque más a lo que está filmado se le da el crédito de guión. William Faulkner, por ejemplo, escribió muchísimos guiones o parte de éstos y, que yo recuerde, sólo recibió crédito por dos o tres de ellos; lo mismo le sucedió a Scott Fitzgerald.

Una de las cosas que han sucedido en el cine norteamericano –quizá no sólo en éste– es que se la ha prestado excesiva atención al director, en detrimento del escritor, hasta el punto de que muchos escritores son ciudadanos de tercera o cuarta en Hollywood. Se les paga, pero muchos de los guiones que escriben no se realizan, o su trabajo no recibe el crédito adecuado por parte de los directores, o simplemente se les deja de lado. Hay un director norteamericano muy famoso, de primera línea –cuyo nombre no voy a decir–, que es conocido como el asesino de escritores. Los utiliza y luego los escupe.


Con Graciela Duffau preparó "Diatriba contra un hombre sentado".

Creo que una de las cosas que está sucediendo en estos momentos en Estados Unidos es el regreso de la narración. Hace dos semanas, por ejemplo, había un comentario en el *New York Times* acerca de todos los autores de teatro cuyas obras estaban siendo llevadas al cine. Hay un sentimiento general de que hay que buscar narraciones que sirvan de base a las películas, de manera que éstas no sean films de entretenimiento para niños como *La Guerra de las Galaxias* y *E.T.*. La mentalidad de Hollywood, durante mucho tiempo, fue dirigirse a buscar su público en niños de doce a quince años de edad, porque ése era el grupo que asistía a las salas de exhibición. Pero eso está cambiando actualmente, debido a los fenómenos del video y la televisión por cable. Ese es mi punto de vista pero me gustaría oír el de Gabo.

G.G.M.: Es completamente contrario. Tal como es el trabajo del cine hoy, yo creo que una de las virtudes que más requiere el escritor de cine es la de la humildad, que no es una virtud muy frecuente entre nosotros los escritores.

Como dice Kennedy, en relación con los otros instrumentos de que dispone el director para contar su historia, el escritor es probablemente el más sometido, el que menos se destaca cuando se trata de una adaptación de una novela al cine. Siempre se hace el mismo comentario a la salida: "Me gusta más la novela que la película" o "me gusta más la película que la novela".

Creo que hemos llegado a un punto en el que es absolutamente imposible meterle al espectador en la cabeza la idea de que se trata de géneros completamente distintos, y que además hay una concepción, una estructura y unas soluciones para la novela, completamente distintas a las que hay para la película. Yo recuerdo muy pocas películas hechas de muy buenas novelas. En cambio, recuerdo muy buenas películas hechas de muy malas novelas.

Creo que esa situación del escritor se debe a que la existencia de una base literaria es una prueba de la servidumbre que el cine arrastra aún en relación con la literatura. Y pienso que, tanto para la literatura como para el cine, es bueno que la evolución sea la contraria de la que anhela Kennedy. Pensando como escritor y no como cineasta, yo creo que el ideal es que los escritores nos dediquemos a escribir nuestros libros y que los directores sean capaces de contar sus películas directamente, sin utilizar esa base literaria. El cine tiene urgencia de eso, porque aunque no le faltan directores ni fotógrafos ni sonidistas ni técnicos de ninguna clase, no tiene grandes guionistas. Y los directores –que al fin y al cabo, querramos o no los escritores, son los autores de la película–, tienen que decidirse a hacer ellos mismos su historia sin base literaria. Ese es mi punto de vista.

W.J.K.: Estoy de acuerdo con todo lo que se ha dicho; no creo que se contradiga con lo que yo pienso. No tengo la sensación de que *The Cotton Club* sea mi película; se lo dije a todo el mundo cuando se celebró la première mundial en Albany. Me gustó mucho trabajar en ella, pero siempre siento que la película es de Francis, que todo lo que se hizo y todo lo que está allí es parte de su voz como realizador de cine. Creo, sin embargo, que eso que decía Gabo acerca de la ausencia de buenos guionistas se debe a la situación del escritor en los últimos tiempos en Estados Unidos.

W.J.K.: El único film realizado en el que he participado es *Cotton Club*, pero además escribí un guión para una película basada en mi novela *Tallo de hierro,* que se está realizando actualmente en Albany, mi ciudad natal. La está dirigiendo Héctor Babenco, quien dirigió *El beso de la mujer araña*. Los actores principales van a ser Jack Nicholson y Merryl Streep. Trabajé en el guión el año pasado con Babenco y lo reescribimos unas cinco o seis veces. Volveré a trabajar con él para hacer los retoques finales, pero el guión ya está terminado. Este trabajo se realizó de una manera extraordinariamente tranquila, en relación muy armónica con el director y, evidentemente, va a ser su película. Espero que ésta sea la excepción de lo que decía Gabo acerca de que no se podía hacer una buena película sobre la base de una buena novela.

–Teniendo en cuenta que usted y Coppola veían y analizaban cada escena filmada, ¿era a partir de eso que reescribían lo que seguiría? Y ya que estaban sometidos a tantas presiones y que ésta fue su primera experiencia como guionista, ¿cómo le fue posible trabajar en tales condiciones? Se lo pregunto porque la película me gustó mucho y quisiera conocer más acerca de este proceso.

W.J.K.: *The Cotton Club* fue una experiencia extraordinaria. Yo pensaba que sabía cómo escribir guiones porque había escrito uno y partes de cinco o seis, y además porque durante mi época de crítico de cine había visto cinco películas por día. Leí muchísimos guiones cuando empecé a escribir el primero, tuve muchas entrevistas con escritores de guiones, pero de lo que sé ahora, sólo el 20 por ciento lo puedo atribuir a lo que conocí anteriormente; el 80 por ciento restante lo aprendí después de escribir este guión.

Mi obra anterior era muy literaria y no suficientemente cinematográfica. La experiencia me pareció muy cercana a la del periodismo, en el sentido de que hay que trabajar con plazos fijos. A Francis le pasaba exactamente lo mismo; en un momento llegó, dio una palmada sobre la mesa y dijo: "Esta es la oficina de redacción del periódico". La esencia de lo que aprendí puede resumirse en la palabra "conciso"; eso fue lo que me enseñó Francis. Por ejemplo, yo escribía una escena que tenía posibilidades dramáticas aunque no fuera importante para la película, así que empezaba a desarrollarla y escribía tres páginas, pero a los efectos de la película había que reducirla a una y eso era lo que tenía que hacer. Esto me enseñó lo concisa que puede ser una escena dramática, si uno en verdad quiere contarla de esa manera.

Recuerdo que un escritor de guiones me dijo una vez: "Lo que hay que hacer es ir hasta el fondo de la escena sin tratar de introducirla, ir directamente a la cuestión central". Para mí se trataba de algo parecido a un ejercicio periodístico: tratar de contar la historia en el primer párrafo. En una novela, incluso en un cuento, existe la posibilidad de extenderse, se puede trabajar más lentamente el tema. Pero en el cine, el director va a explicar la historia con su cámara y los actores van a explicar su historia con su actuación, y el escritor no tienen ninguna posibilidad de incluir detalles suntuarios, anexos a la historia; creo que eso es lo esencial.

G.G.M.: Se nos acabó el tiempo y Bill miró el reloj exactamente cuando había que mirarlo; vamos a oír esta pregunta y luego la última de Julio García Espinosa, para cerrar el diálogo.

–El final que vemos en la película es, me imagino, un homenaje a todo el género musical; es una manera de resolver ese mundo tan vasto que se había creado en la película. Quisiera que nos explicara cómo se llegó a este final. Además, quisiera saber si el personaje de Diane Lane en el guión era un poco mayor que en la película y también si Richard Gere era un actor que tenía que estar en la película de cualquier manera. ¿Es muy común en Estados Unidos el que aún a directores de primera línea como Coppola se les impongan actores y estrellas, y finales o temáticas de una película?

W.J.K.: La imposición de actores ocurre muy a menudo, pero no es el caso en esta película. Richard Gere había aceptado hacer la película en el momento en que Francis estaba produciendo su primer guión. A los productores les resultaba importante tener a Gere a fin de obtener financiamiento de los inversionistas; él había tenido mucho éxito en la película *An Officer and a Gentleman* y parecía que era una estrella que surgía. Francis mismo escogió a Diane Lane; había trabajado con ella en *Rumble Fish* y sintió que iba a poder interpretar cualquier papel que escribiéramos para ella. Sólo tenía diecinueve años cuando se hizo lapelícula y ya había hecho más de veinte largometrajes. De alguna manera hubo que construir todo alrededor en la película. El quiso tocar la trompeta y hubo que incluir eso también; él había querido ser músico cuando joven.

En lo relativo al final feliz, Gabo y yo estábamos hablando de que cuando se hizo *Apocalypse Now* Coppola tenía tres finales diferentes para la película. Nosotros teníamos dos: una feliz y uno infeliz. Este último consistía en que Diane Lane y Richard Gere se separaban; él iba a Hollywood a convertirse en George Raft y ella se quedaba para convertirse en el personaje de la dueña de varios clubs que mencioné antes. En realidad lo que sucede es que él va a Hollywood a convertirse en George Raft y ella va con él a convertirse en Ginger Rogers. Evidentemente este final era prefabricado, era un final feliz, pero no lo era para Dutch Schultz ni para el otro personaje, el Perro Rabioso. Sin embargo, tengo la impresión de que los productores pensaban que el film iba a ser una catástrofe si tenía un final infeliz, un final trágico. Yo nunca me preocupé por el final. Sabía desde el principio que iba a haber un final feliz; no recuerdo ninguna película musical que tenga un final no feliz.

En lo referente a la preocupación que expresaba Gabo acerca de que estoy siendo devorado por Hollywood, no es así; trabajo diariamente en una novela.

G.G.M.: En una novela para el cine.

W.J.K.: No, cuando tomo vacaciones me dedico al cine.

G.G.M.: Lo digo porque le pedí permiso a Babenco para trabajar con Bill después de que terminara su película y él me dijo que no porque lo tenía contratado para otro guión más.

W.J.K.: Ese guión ya está terminado.

G.G.M.: El tiempo se nos acaba y Julio García Espinosa va hacer la pregunta final.

J.G.E.: *Quería saber si usted considera que el cine norteamericano independiente ha aportado o está aportando algo importante y distinto a Hollywood.*

W.J.K.: Por supuesto. Babenco es un ejemplo de primera línea con *El beso de la mujer araña*. Es una película independiente, para la cual consiguió el financiamiento por sus propios medios, de manera genial, en Brasil. No sé cómo lo hizo, pero fue extraordinario el hecho de que Hollywood finalmente le concediera cuatro nominaciones para el Oscar. Aunque lo que se ganó fue el Oscar por la actuación de William Hurt, se trataba de un film político sobre América latina. También se trataba el tema de la homosexualidad de una manera muy seria y, además, fue muy exitoso como obra de arte. Creo que es una película ejemplar y que era un modelo para muchas otras. Una de las razones por las que se convertirá en ejemplo es que también ha recaudado cantidades importantes en taquilla y eso es lo que en Hollywood les interesa, pues allí no se dedican a la producción de películas de arte. Por supuesto, los productores independientes no tienen el mismo tipo de poder que los estudios, pero creo que están creciendo, que se están desarrollando y que, además, se le está concediendo una gran atención a sus producción en Estados Unidos.

Hay también otra película, *She's Gotta Have it,* realizada por Spike Lee con ochocientos mil dólares –aproximadamente lo que se gastó en tres días de filmación de *Cotton Club*–. Igualmente, *Crossover Dreams*, en la que trabaja Rubén Blades haciendo el papel de cantante de salsa en un barrio de Nueva York, tuvo mucho éxito. Recuperó la inversión inicial y obtuvo mucha ganancia; esto se ve constantemente.

La película que está haciendo Babenco, basada en mi novela *Tallo de hierro* y con un guión escrito por mí, también es independiente; está financiada por una compañía de comunicaciones, por un vendedor de bienes que estableció una compañía de producción. Esta película se ha realizado de manera completamente autónoma, aparte de los estudios y, aunque es una película cara, no ha tenido que sujetarse a sus criterios. Además, todos los estudios cinematográficos rechazaban la posibilidad de hacer una película basada en *Tallo de hierro.*

G.G.M.: Bueno, dentro de quinientos años, cuando ésta sea la escuela de cine y televisión más antigua del mundo, alguien tendrá que escribir su historia y recordar que el primer diálogo que hubo aquí fue con el poeta cubano Eliseo Diego y que Bill Kennedy fue el primer escritor no cubano -además norteamericano– que vino a hablar aquí. Espero que para ese entonces sea posible darse cuenta de lo importante que fue este momento. Quiero agradecerle a Bill e interpretarlos a ustedes cuando le doy las más calurosas gracias por su amabilidad

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*La novena revelación*, por James Redfield (Atlántida, 22 pesos). Un hombre viaja a Perú en busca de cierto manuscrito que contiene las nueve revelaciones sobre la vida y sus misterios. Quién sabe si lo halló o no: lo cierto es que inauguró la novela new age.	1	33
2	*La lentitud*, por Milan Kundera (Tusquets, 16 pesos). Breve e intenso divertimento donde un congreso en un viejo castillo francés es la excusa para que se disparen varias historias, algún que otro episodio amoroso y –como siempre– la mirada omnipresente del escritor checoslovaco donde la ficción pura y el ensayo estricto bailan con la vertiginosa lentitud.	4	15
3	*El vengador*, por A. J. Quinnell (Emecé, 18 pesos). Dos asesinatos, uno en Hong Kong y el otro en Zimbabwe, parecen estar relacionados. Un mercenario es contratado para encontrar a los responsables y eliminarlos. El autor de *El guardaespaldas* vuelve con otra novela que recurre a los mismos ingredientes que lo hicieron famoso: venganza, violencia y amor.	–	1
4	*Historia de fantasmas*, por Sidney Sheldon (Emecé, 11 pesos). Una familia japonesa se establece en Nueva York ante el ascenso del jefe del grupo. El entusiasmo y la excitación por la perspectiva de una nueva vida se esfuman cuando los cuatro miembros de la familia Shamada descubren que su nuevo hogar está habitado por fantasmas implicados en un asesinato.	7	5
5	*Deuda de honor*, por Tom Clancy (Sudamericana, 29 pesos). Jack Ryan, el héroe de *Peligro inminente* y *La caza al Octubre Rojo* vuelve a las andadas en una novela donde los enemigos son aliados en una guerra que se da más en el territorio económico que en el de las armas.	3	10
6	*Inocente*, por Fernando Niembro y Julio Llinás (Grijalbo-Mondadori, 16 pesos). Una investigación novelada donde se combinan los elementos del thriller conspirativo girando alrededor de la figura de Maradona, el affaire de la efedrina y las intrigas político-corporativas del mundo del fútbol internacional durante el último Mundial de Estados Unidos.	2	9
7	*El primer hombre*, por Albert Camus (Tusquets, 18 pesos). El autor de *La peste* y *El extranjero* relata la historia de un hijo sin padre, educado en la miseria y criado por una abuela autoritaria, que va creciendo y haciéndose a sí mismo hasta alcanzar el éxito. Una novela en la que la historia toma prestado mucho de la vida de su propio autor.	8	13
8	*Donde van a morir los elefantes*, por José Donoso (Alfaguara, 22 pesos). La peripatética saga de un profesor de literatura chileno sumergiéndose de lleno en los placeres y padecimientos de la vida académica de un campus del medioeste norteamericano. Comedia negra, ácido retrato de costumbres y ritmo desenfrenado en un texto que tampoco excluye la reflexión profunda y los conflictos intelectuales.	6	9
9	*Lento vals en Cedar Bend*, por Robert J. Waller (Atlántida, 19 pesos). El autor de *Los puentes del Madison County* relata una historiade amor con personajes reales y creíbles que se pasean por Iowa y la India.	–	1
10	*No sé si casarme o comprarme un perro*, por Paula Pérez Alonso (Tusquets, 16 pesos). Juana, madre soltera, está dispuesta a conseguir pareja. Publica un aviso retando a los hombres a competir con un perro por su afecto. Pero en la historia resaltan otras búsquedas y otras relaciones que la protagonista fue dispersando en su vida.	–	1

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Historia integral de la Argentina, III*, por Félix Luna (Planeta, 25 pesos). El tercero de los nueve volúmenes que conforman la obra del autor de *Soy Roca*. El libro abarca el siglo XVIII, abordando temas como el desarrollo del Tucumán, la creación del virreynato, el crecimiento de Buenos Aires como capital y el afianzamiento de sus redes comerciales.	2	5
2	*La novena revelación: Guía vivencial*, por James Redfield y Carol Adrienne (Atlántida, 14,90 pesos). Complemento de la exitosa novela, este libro de autoayuda desarrolla extensamente las utilidades de las nueve revelaciones para descubrirlas en la vida cotidiana.	–	1
3	*La Argentina como vocación*, por Mariano Grondona (Planeta, 16 pesos). Subtitulado *¿Qué nos pide la Patria a los argentinos de hoy?* el libro aborda las asignaturas pendientes del proceso de desarrollo de la nación: la equidad social, la salud, la educación, el comportamiento cívico y el respeto de cada ciudadano a las instituciones y de las instituciones a cada ciudadano.	1	8
4	*Derecha e izquierda*, por Norberto Bobbio (Taurus, 17 pesos). El autor de *El futuro de la democracia* establece el sentido de los términos izquierda y derecha, examinando las razones de los escépticos y redefiniendo la distinción entre ambos campos mediante el análisis del tratamiento que cada uno de ellos hace de la idea de igualdad.	7	4
5	*Historias de la Argentina deseada*, por Tomás Abraham (Sudamericana, 13 pesos). Un estudio sobre el lado oscuro de la Argentina yendo desde el primer peronismo, pasando por los fulgores de la década del sesenta y los oscuros años del Proceso hasta llegar a la era donde reinan los formadores de opinión como Mariano Grondona.	3	9
6	*El hombre light*, por Enrique Rojas (Temas de Hoy, 14 pesos). ¿Vive usted para satisfacer hasta sus menores deseos? ¿Es materialismo, pero no dialéctico? ¿Es un hombre light, un hombre de hoy? Críticas a ese ser hedonista y mezquino se mezclan con propuestas y soluciones.	4	26
7	*¿Qué es la democracia?*, por Alain Touraine (Fondo de Cultura Económica, 15 pesos). El autor hace una revisión retrospectiva del concepto de democracia para analizar el verdadero significado que esa frase tiene en la actualidad. Plantea la necesidad de darle contenido a una democracia cada vez más asediada por el fantasma del autoritarismo.	6	8
8	*Borges, un escritor en las orillas*, por Beatriz Sarlo (Ariel, 16 pesos). Un ciclo de conferencias que la autora dictó en la Universidad de Cambridge. Las hipótesis de estas conferencias rescatan básicamentedos líneas: la posición del autor de *Ficciones* ante la cultura nacional y las concepciones políticas que trasuntan sus textos.	–	1
9	*Pizza con champán*, por Sylvina Walger (Espasa Calpe, 16 pesos). La socióloga y periodista Sylvina Walger mezcla sus dos formaciones para ofrecer una radiografía de los nuevos hábitos de las clases dirigentes y su corte en la Argentina de fin de siglo.	5	24
10	*Sueños de fútbol*, por Carmelo Martín (El País-Aguilar, 17 pesos). Vida y obra de uno de los mejores futbolistas y técnicos que ha dado la Argentina. Jorge Valdano, el filósofo del fútbol, habla de su vida y del deporte más popular del mundo.	9	7

Librerías consultadas: Del Turista, Fausto, Gandhi, Hernández, Norte, Prometeo, Santa Fe, Yenny (Capital Federal); El Monje (Quilmes); Fray Mocho (Mar del Plata); Ameghino, Homo Sapiens, Lett, Ross, Técnica, (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista no se toman en cuenta las ventas en kioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas: esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión.

RECOMENDACIONES DE PRIMER PLANO///

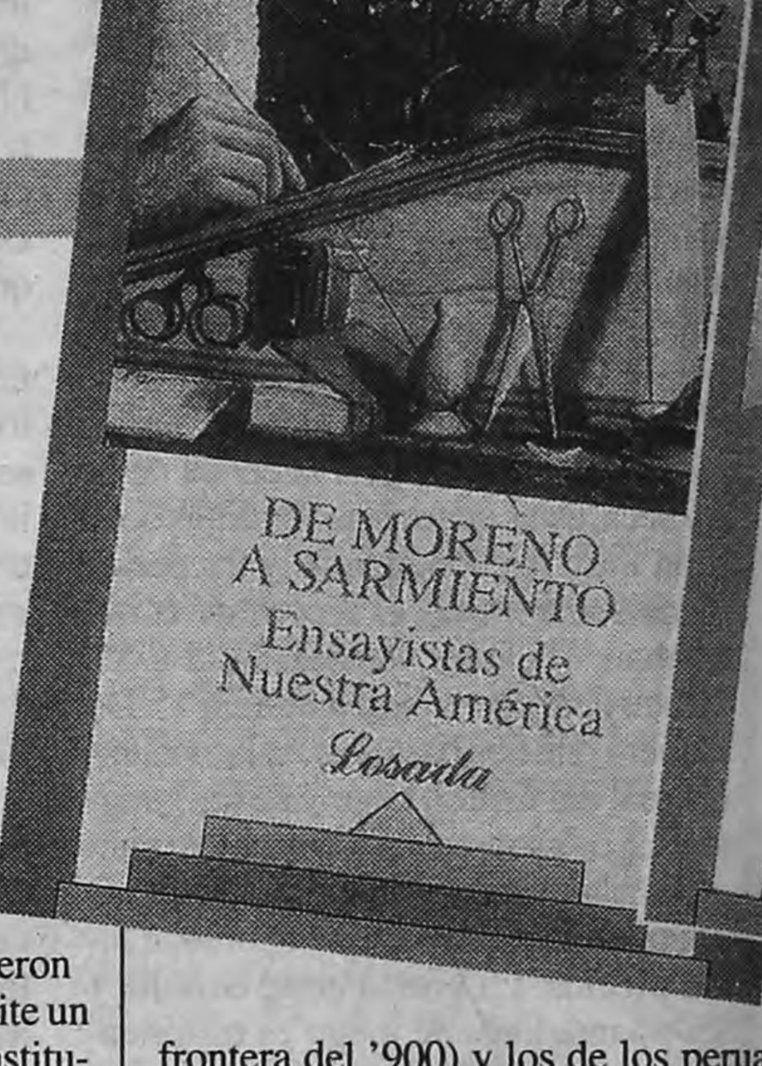
Mario Bunge: **La ciencia, su método y su filosofía** (Sudamericana). El texto clásico de Mario Bunge, bibliografía básica en cualquier introducción a la metodología científica y a la epistemología, se vuelve a publicar en una edición corregida y aumentada por un capítulo dedicado a Thomas Kuhn y a Paul Feyerabend.

Carnets///

ENSAYO

América se piensa

ENSAYISTAS DE NUESTRA AMERICA. Estudio preliminar, selección y notas por Susana Rotker. Tomo 1: "De Moreno a Sarmiento". Tomo 2: "De Bello a González Prada", Buenos Aires, Losada, 1994, páginas 326 y 308, respectivamente.



Hace ya muchos años, Jaime Rest había identificado el espacio complejo y heterogéneo del ensayo del siglo XIX como el del *cuarto en el recoveco*; un lugar de abundancia y anarquía que, sin embargo, o por eso mismo, era escasamente frecuentado por la crítica de la literatura. El "Estudio preliminar" de Susana Rotker entra con gran seguridad en ese espacio de dificultad conceptual y teórica que ha producido en el continente tan grandes textos, con el propósito de leer entre líneas, en los intersticios y también críticamente el discurso ensayístico canonizado por la historia cultural latinoamericana.

La selección, que elige entre un número muy alto de textos representativos, está sustentada en un criterio que va más allá de los gustos o de las simpatías personales, aunque no las elude y más bien las exhibe y fundamenta como en el caso de los magníficos heterodoxos que fueron Simón Rodríguez y Fray Servando Teresa de Mier. La idea de leer a los ensayistas en el cruce de las polémicas en las que estuvieron involucrados y en las que sus ensayos fueron también armas de combate permite un acercamiento a los modos de constitución del campo cultural. Rotker repone con acierto las distintas versiones en lucha de los modos imaginados por los letrados para realizar sus aspiraciones en relación con las sociedades en las que se inscribían.

Así, este *ensayo sobre el ensayo* latinoamericano del siglo XIX, en primer lugar, reconoce la contribución decisiva del género para la conformación de las políticas culturales, de las literaturas nacionales y de las mismas naciones, orientándose después a un modo de lectura que intenta romper esquemas puramente cronológicos o generacionales, al tiempo que ofrece un conjunto interesante de trabajos a los que no siempre se puede acceder con facilidad. El desafío a la cronología opera también en el límite del siglo XIX, aquí prolongado, justificadamente, en los ensayos de Rodó (en la frontera del '900) y los de los peruanos Clorinda Matto de Turner y Manuel González Prada, a quienes de algún modo se podría considerar como puentes con el pensamiento de uno de los grandes ensayistas del XX, el también peruano, aunque de proyección continental, José Carlos Mariátegui.

Otra ventaja de esta antología es que, a su vez, posibilita lecturas diferentes, como, por ejemplo, la de la diversidad de tonos y estilos en momentos de contemporaneidad, no siempre atribuibles a los diversos orígenes nacionales de los ensayistas elegidos. La concepción que ilumina este libro, en el sentido de incluir no sólo aquellos textos canonizados por la institución literaria sino también algunos poco conocidos, casi se podría decir marginales, abre además, otro nivel de análisis, el de laposibilidad de pensar las culturas nacionales en relación con la

ENSAYO

La soberbia armada

CRISIS Y RENOVACION DE LAS IZQUIERDAS, por José Rodríguez Elizondo. Andrés Bello, Chile, 1995, 408 páginas.

José Rodríguez Elizondo
CRISIS Y RENOVACION DE LAS IZQUIERDAS
De la revolución cubana a Chiapas, pasando por "el caso chileno"
EDITORIAL ANDRES BELLO



José Rodríguez Elizondo, chileno, profesor universitario, analista político y asesor de la Cancillería de su país, debió emigrar a Alemania oriental en el 1974. Allí, según se deduce de las primeras páginas de su libro, conoció una sociedad sin rostro humano. Probablemente esta experiencia haya sido decisiva a la hora de transcribir la fobia al comunismo durante las 400 páginas de *Crisis y renovación de las izquierdas*.

En la solapa, como ya es costumbre, se exagera: destaca la objetividad, el despliegue de imaginación y la supuesta creatividad del autor. Mientras la objetividad se diluye entre los primeros párrafos, la imaginación y la creatividad están puestas al servicio de hipótesis débilmente fundamentadas que delatan, muchas veces, la ligereza del análisis.

Crisis y renovación... sostiene que América latina perdió una década: la de los sesenta. Esto se explica por una ecuación tan simple como frágil: esa década vio nacer la Revolución Cubana que, a su vez, impulsó "las guerrillas ultraizquierdistas", estimulando así la contraofensiva de las dictaduras militares. El saldo: democracias devaluadas y procesos de oscuras economías. En definitiva, para Rodríguez Elizondo, fueron estas guerrillas las que produjeron, mediante su obstinada oposición a los regímenes democráticos, todos los males que se hicieron práctica en la década del setenta.

El autor supone que todas las guerrillas latinoamericanas surgieron bajo el padrinazgo de Fidel Castro, a quien describe como amo y señor de la verdad. Así, Rodríguez Elizondo no toma en cuenta el caso argentino, que Oscar Anzorena, en su *Tiempo de violencia y utopía*, denomina nueva oposición y no ultraizquierda. Para Anzorena, la guerrilla argentina surge de la confluencia de dos generaciones descontentas que vivieron bajo democracias desdibujadas por la manipulación de los sectores dominantes y por el triunfo de partidos minoritarios con mayorías proscriptas.

En coincidencia con los críticos del militarismo guerrillero, Rodríguez Elizondo asegura que la principal vocación de los grupos armados era la muerte. Los ideólogos ultras alientan, según el autor, la idea de que para un revolucionario no hay sacrificio más justo que la entrega de la vida en el campo de batalla. Los ideólogos que cita son Jean-Paul Sartre, que nunca luchó, y Ernesto Guevara.

Crisis y renovación... analiza a fondo el desarrollo de las guerrillas en Latinoamérica y sus bases teóricas y militares en el resto del mundo, tal como Jorge Castañeda lo hacía en *La utopía desarmada*. Ambos textos encuentran muchos puntos en común, pero mientras el de Castañeda es una exposición teórica sobre el tema, el de Rodríguez Elizondo se detiene específicamente en las guerrillas ultraizquierdistas, en el Partido Comunista y en el caso chileno, dedicando un breve análisis al moderno y renovador caso de Chiapas.

En el desarrollo del caso chileno, el autor abunda en su tesis: fueron los movimientos ultraizquierdistas chilenos, liderados por los sectores comunistas bajo la tutela de Fidel Castro, quienes hicieron frente al presidente Allende privándolo de un sólido apoyo para mantener su democracia. También plantea una supuesta rivalidad o envidia del líder cubano hacia Allende que desaparece ante el asesinato del presidente chileno en manos del ejército. Así, Rodríguez Elizondo demuestra con este ejemplo, dos tesis recurrentes en todas las páginas: todo movimiento revolucionario ultraizquierdista debe estar destinado a enfrentar ejércitos; en caso de que no los encuentre, debe crearlos. *Crisis y renovación de las izquierdas* es una apasionada defensa de la democracia. Pero la desmesurada militancia de Rodríguez Elizondo lo induce a errar la ecuación que concluyó con dictaduras militares latinoamericanas. En los '60, las guerrillas surgieron como respuesta a regímenes opresores. En el camino fueron quedando algunos grupos armados que idealizaron las tácticas de sus enemigos, adoptándolas. En ellos se inscriben las hipótesis de este libro.

BLAS MARTINEZ



continental; sería otra de las lecturas intersticiales que permite reponer este trabajo.

La presencia de José Martí, fuerte ya en el título que recupera el del conocido ensayo "Nuestra América", y que ha pasado a convertirse en una expresión que identifica un estilo de acercamiento a los problemas de la cultura latinoamérica, con el que su autora coincide, se enriquece además con la inclusión del "Prólogo al Poema del Niágara de Pérez Bonalde", objeto de reciente e intensa reflexión, de la misma Susana Rotker en *La invención de la crónica.*

El intento de ordenamiento del universo heteróclito del que pretende dar cuenta el ensayo latinoamericano del siglo XIX a partir de la elaboración de un índice de doce tópicos parece una propuesta que seguramente habrá que tener en cuenta en los estudios sobre el género que de aquí en más se promuevan, o sería mejor decir, que este trabajo promueve.

Resultan especialmente interesantes algunas sugerencias en el sentido de recuperar no sólo ensayos olvidados, tarea que aquí se inicia, sino también textos de minorías étnicas y culturales, de mujeres, como la fascinante Flora Tristán, o de bandidos, algunos de ellos novelizados por los mexicanos Payno, Inclán o Altamirano. Uno de los problemas más interesantes de la actual crítica latinoamericana tiene que ver con el rescate de textos olvidados así como con la reflexión acerca de las razones que están en la base de esa cesación "naturalizada" de la memoria, casi nunca explícitas y por eso mismo, motivo de indagación.

Otra incitación se apoya en el análisis del ejercicio continuado, profuso e influyente del género, para proponer la posibilidad de "renarrar la historia latinoamericana a través del ensayo". Esta sugerencia se vuelve plausible en tanto el trabajo se preocupa por la resemantización de algunas palabras sobre las que giró el discurso de la emancipación. En la propuesta de historizar y contextualizar el sentido de "progreso", "cambio", "libertad", "novedad", "tradición", "raza", "civilización", "universalismo", está implícita la necesidad, durante mucho tiempo relegada y hoy recuperada, de retomar los estudios sobre el siglo XIX como otro de los modos de desentrañar un espacio político y cultural que sigue constituido en tensión.

Con la propuesta de autodefinir el estudio preliminar como *ensayo*, Rotker asume una de las condiciones que parece propia del género y que pasa por la creación de su propio lector, un lector que completa, imagina y discute. Si bien un intento más general de definición hubiera excedido los límites propuestos, algunas intuiciones en el sentido de considerar al estilo del ensayo marcado por la pura opinión y por la confluencia de esferas habitualmente escindidas (la especulativa y la poética) merecerían un ulterior desarrollo o quizá la apertura de un espacio de discusión más amplio, que también reactualiza este trabajo.

CELINA MANZONI

HUMOR GRAFICO

Héroes de papel

LA GRANDEZA Y LA CHIQUEZA, por Rep. Ediciones de la Flor, 1995, 120 páginas.

En el número homenaje de **Primer Plano** al novelista, dibujante y dramaturgo Copi, apareció una historieta conmovedora. Era una versión de Miguel Repiso (Rep) de *La mujer sentada*, la famosa tira cómica del francoargentino. En ella, el impredecible y psicoanalizado personaje se trenzaba en una competencia de insultos con el propio Copi –cada insulto, obedeciendo a la disparatada lógica de la tira, ocasionaba un cambio físico en su destinatario–, hasta que finalmente el artista decidía marcharse. El último cuadrito mostraba a la mujer entre las nubes, con alas de ángel y un halo alrededor de la cabeza, llamando a Copi a los gritos y temerosa de quedarse sola para siempre.

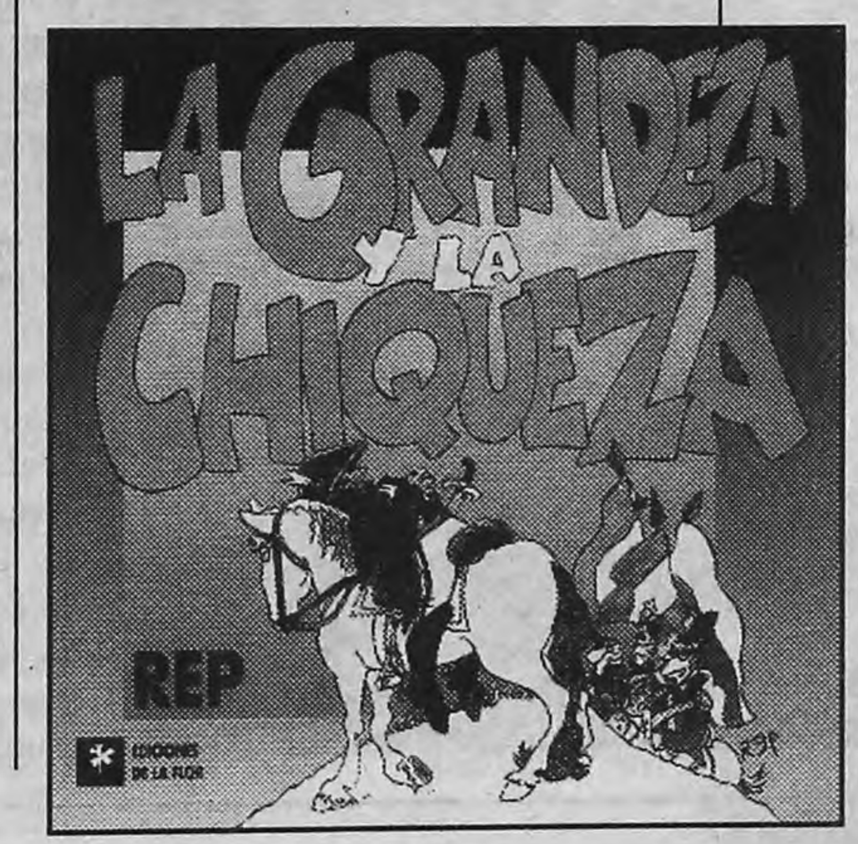
Para el público de **Página/12**, acostumbrado a leer primero el chiste de Paz y Rudy y luego ir directo a la contratapa a fin de enterarse de lo que le pasa ese día a Lukas, Auxilio o Gaspar el Revolú, Rep no necesita de presentación, es una amable y necesaria droga. Por eso mismo, aquella historieta en homenaje a Copi sirve para subrayar la singularidad de Rep y cuánto ha evolucionado desde la época de *Mocosos*: Rep se ha vuelto un dibujante reflexivo y literario, capaz de hacer suyos y parodiar los trazos de otro, escupir de costado una malicia –"¡Copia de Clemente!", le grita la mujer al artista–, y transformar todo eso en un tributo. (El libro *Postales*, incluido en una serie normalmente destinada a los narradores, refrenda esta proximidad de Rep a la literatura.)

La grandeza y la chiqueza, que la contratapa anuncia como "La biografía no autorizada de la República Argentina", es una recorrida por la historia del país, desde la llegada de los españoles hasta nuestros días. Se trata de los dibujos unitarios, con más o menos texto según el caso, que fueron publicados a lo largo de varios meses en **Sátira/12**, y cuya nueva encarnación en el suplemento se llama *La grandeza y la chiqueza (universal)*. Un crítico apresurado no dudaría en asegurar que el antecedente directo de estos trabajos es la *Vera historia de Indias*, de Oski. La hipótesis no resulta del todo incorrecta, pero Rep se rige mucho más por el capricho, elige como personajes tanto al inevitable San Martín como a Ceferino Namuncurá, a Gardel como al comandante del Graf Spee. Por puro contraste, en consecuencia, la sinopsis histórica que Ediciones de la Flor decidió agregarle al libro (a cargo de Mariela Mosnaim) queda reducida a otra serie de caprichos, cuya presunta superioridad se debe sólo a que goza de cierto consenso entre los docentes primarios y secundarios.

Los recursos humorísticos básicos de *La grandeza y la chiqueza* son tres. Del lado del dibujo, está la caricatura de próceres y personajes (Mitre, Roca, José Hernández, Borges, Perón, etcétera) que cuentan con una vasta y muy reconocible iconografía; del lado del texto, está el "etiquetado" característico de Rep, esas delirantes explicaciones a cada dibujo individual que ya había usado en *Y Rep hizo los barrios...*; del lado de la concepción del conjunto, por último, está el recurso más importante del libro, el anacronismo. Cuando Rep pone una referencia a "los salvajes Unicenter" en boca de un mazorquero federal, hace sátira en el sentido más clásico del término, el que consiste en señalar que las debilidades y miserias de los seres humanos –o, en este caso, las debilidades y miserias del vapuleado "ser nacional" argentino– son las mismas en cualquier época.

La grandeza y la chiqueza no hace reír, sino sonreír y pensar, como ocurre con Copi o Quino. Quizá el momento más característico y puro de este libro excelente sea el de la página 72. Es un dibujo de una pulpería de fines del diecinueve, completa con sus gauchos acodados en el mostrador, su techo de paja, sus botellas de ginebra y paquetes de yerba. Uno de los parroquianos está leyendo *American Psycho*, de Bret Easton Ellis. Resulta imposible saber si Rep aprueba, desaprueba o tan sólo describe la situación cultural del país, en este siglo o el pasado. Lo que sí es seguro es que está invitando al lector –amablemente, como los buenos historietistas– a reflexionar acerca de ella.

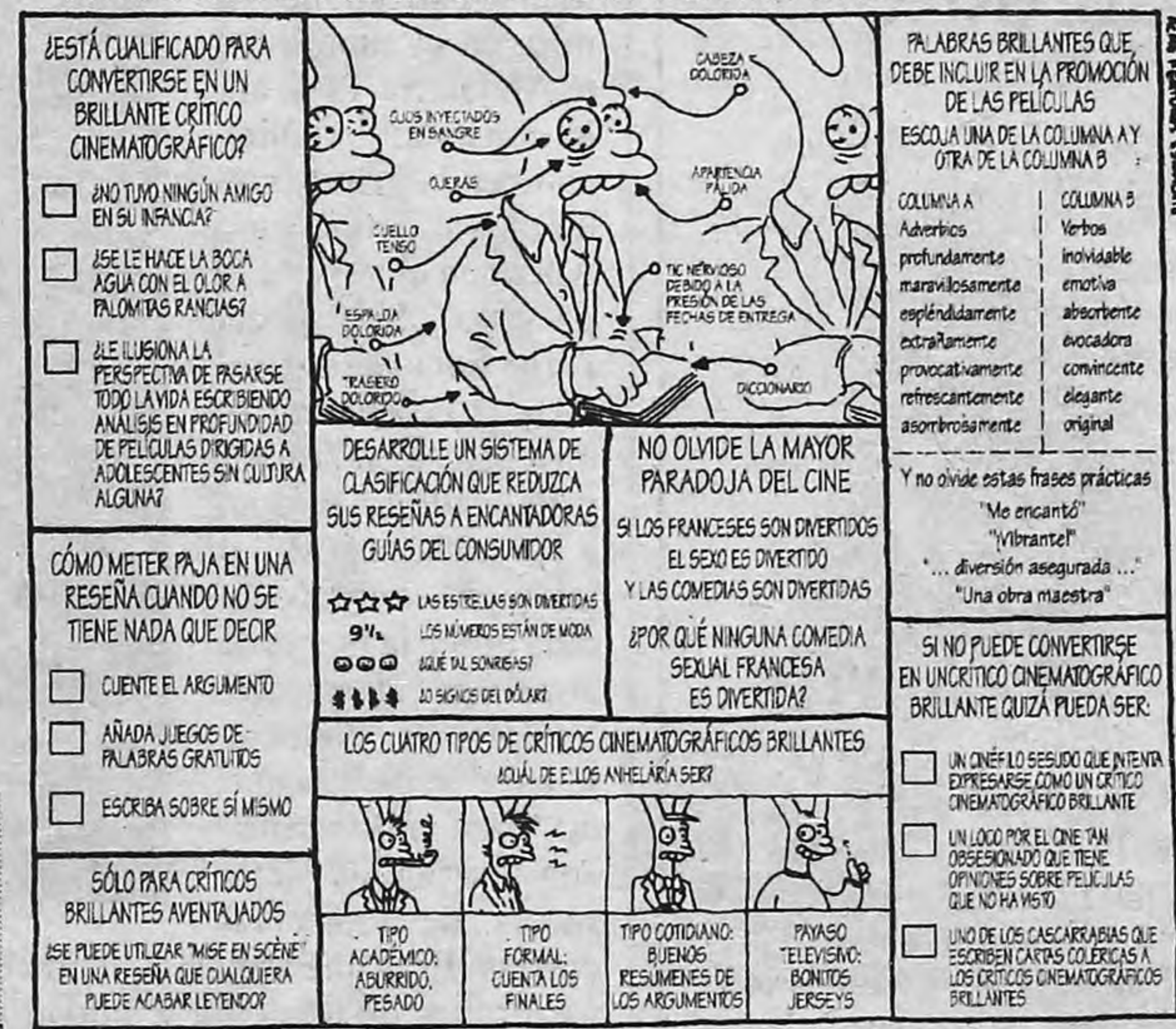
C.E. FEILING



ENSAYO

Contra la interpretación S.A.

EL SIGNIFICADO DEL FILME, por David Bordwell. Paidós, Colección Comunicación, 1995, 348 páginas.



Existe una preocupación constante en los medios académicos, sobre todo los norteamericanos, por lo que se considera una inflación de producción crítica y teórica en torno de la interpretación de textos de cualquier naturaleza. Un fenómeno que David Bordwell sintetiza en la categoría "Interpretación S.A." en este libro, con el que se propone indagar los mecanismos, presupuestos teóricos y procedimientos retóricos a los que apelan los especialistas cinematográficos a la hora de postular sus lecturas de películas, directores y géneros.

No hay dudas de la inteligencia y sutileza de Bordwell cuando desmenuza la serie de conceptualizaciones y estrategias retóricas que despliegan los críticos desde las tareas pioneras de Rudolf Arnheim y André Bazin pasando por sus continuidades en *Cahiers du Cinema* en Francia, o *Movie* en Inglaterra, hasta desembocar en la que es su objeto de disputa central: las producciones de las universidades estadounidenses. Pero esta misma capacidad analítica queda atrapada, o al menos condicionada, por lo que es ese mismo ámbito.

Bordwell, profesor de la Universidad de Wisconsin, autor de *El arte cinematográfico*, *El cine clásico de Hollywood* y *La narración en el cine de ficción*, realiza en este trabajo dos operaciones de exclusión. Una explícita, deja de lado a los cronistas cinematográficos de los medios y lo hace apelando a una graciosa caricatura de Matt Groening, el mismo de *Los Simpson*. Con lo cual elude la problemática del mercado.

La otra es una omisión: si bien se señalan con acierto en uno de los capítulos, "La interpretación como explicación", los vínculos que existen entre la difusión del cine vanguardista y la aparición de una crítica más técnica y conceptual, Bordwell parece desconocer el carácter histórico de la producción crítica y su relación con el contexto. Para decirlo de otra manera, la forma en que los críticos usan la crítica para hablar de otras cosas. Uno de los ejemplos más evidentes de esto es *De Caligari a Hitler*, de Sigfried Kracauer, que busca en el cine una forma de reflexionar sobre los orígenes del nazismo y logra un libro imprescindible para acercarse a este período histórico, más allá de lo polémico de su método de análisis, de la misma manera que los trabajos de Guido Aristarco sobre el neorrealismo y sobre Luchino Visconti son una puesta en práctica en la crítica de cine de las postulaciones marxistas de Luckács y de la búsqueda de una forma de arte que exprese las contradicciones sociales.

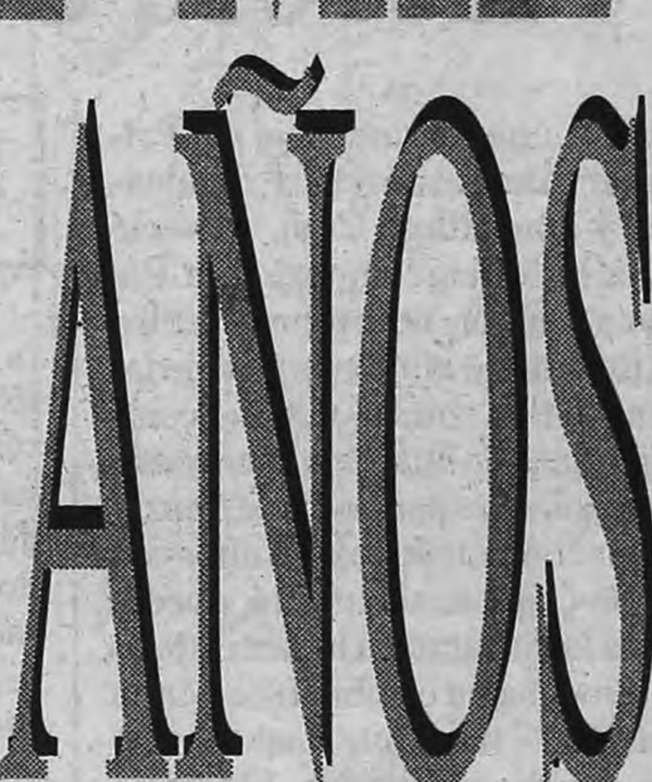
En este punto ciego es donde puede leerse el efecto de los rumbos actuales de la academia norteamericana, fundamentalmente en el terreno de las humanidades, a cuyos estudios y formas de funcionamiento –como bien acota Bordwell– se incorporó la investigación en el terreno del cine. Su propia dinámica de producción de *papers* hace que cada vez se escriba más y no quede objeto que no sea incorporado a sus reflexiones y postulados. Esto, si bien tiene el efecto beneficioso de que se consideren fenómenos culturales y minoritarios hasta entonces ignorados –lo que, por otra parte, ha convertido a varias universidades yanquis en bastiones progresistas–, va haciendo imposible, por otra parte, distinguir lo riguroso de lo que se pretende original para cumplir con las exigencias de innovación permanente que requiere la academia.

El otro síntoma es, ante la imposibilidad de avanzar en el propio objeto de estudio –en este caso, el cine–, la opción por la "metacrítica" (es decir, lectura sobre las lecturas), uno de los espacios de trabajo cada vez más creciente en los medios universitarios, lo que permite lecturas en abismo e infinitas, algo que percibe Bordwell cuando declara que su libro puede llegar a estar sujeto al mismo sistema de supuestos y mecanismos retóricos de los críticos a los que analiza. El análisis de la crítica es un objeto de interés para no especialistas cuando se deja que hable la historia, algo que *El significado del filme* empieza a hacer y luego abandona. Es decir, se abre y se cierra al mismo tiempo, mientras se abandona la escena conflictiva, la del mercado y la política.

MARCOS MAYER

EL ULTIMO LIBRO DE AMELIA BIAGIONI

LA NIÑA DE MIL AÑOS



Una gran poeta argentina, que se inició hace cuarenta años con "Sonata de soledad", editado en Gálvez, Santa Fe, confirma en su última obra, "Región de fugas", una densidad lírica que la acerca a Santa Teresa y a Emily Dickinson. La poeta Tamara Kamenszain, beca Guggenheim 1993, reseña para Primer Plano este texto imprescindible.

TAMARA KAMENSZAIN

Una mujer se suelta de la edad y encuentra un parámetro de tiempo perdido que la aliviana. A partir de ahí puede empezar a escribir. No es que recupere la infancia, ni siquiera que trabaje con materiales de la memoria. Ella sólo escribe cuando encuentra una figura de tiempo, un figurín retórico para probarse. Si le queda bien, se animará a decir yo con naturalidad y lanzará el poema. Decir yo: hacer hablar por boca de la nena no a aquella que fui sino a la que ahora me represento que soy, para siempre. Y ésta es la que se representa en Amelia Biagioni vista a través de los ojos de un interlocutor imaginario: *"si alguien me llamara, me buscara/preguntaría por una niña de mil años"*.

La pista es clara: hay que buscar a la que, escondida detrás del tiempo, se deja perder. Es una caperucita roja que arrastra por el bosque la pesadez gramática de su pregunta milenaria. En el poema "Al rey sin fin" de *Región de fugas*, su libro más reciente, Biagioni la describe con "caperuza de pelo blanco riente" y "cubreojos perpetuos que ocultan el asombro". Los muestrarios de la vejez: el pelo blanco, los cubreojos perpetuos, los botines, mantienen en el verso encuentros cercanos con su propia infancia: el pelo blanco se lleva como caperuza riente, los cubreojos ocultan el asombro, los botines resisten saltitos de martín cazador. Este es el disfraz –"siempreverde atavío"– que elige la poeta para representarse. En ese bosque escénico crece sin espesor la reina del mazo de cartas, dejándose barajar entre gerundios que se atan en relación inversa al sentido: "voy saltando muriendo volando feliz, en el viaje que me deshoja". Viaje de azar donde morir no es más que otra actividad posible para la nena inspirada y liviana que busca distraerse mientras despista al lobo. Libre del miedo, despojada de la edad, esta niña de mil años puede incluso "arrojarse a una tumba" aunque lo hará "evitando lápida de muerta definitiva".

Es que Amelia Biagioni pertenece a esa vasta tradición de escritores que juegan a morir en el poema. "La tumba es mi pequeño hogar/donde haciendo mis quehaceres para ti/pongo mi sala en orden/y sirvo té de mármol", escribía Emily Dickinson. Encerrado entre cuatro paredes mortuorias, el eterno femenino despliega una vida doméstica en el juego inocente de morir. La tumba será un hogar fantástico donde el asombro –ese sentimiento carrolliano– se mira en el espejo del té. Alejandra Pizarnik lo constata: "Alguien entra en la muerte con los ojos abiertos/como Alicia en el país de la yo visto". Si el poeta varón había encontrado uno de sus extremos líricos en la figura del maldito, he aquí a las malditas. Mujeres cuya escritura cándida posee la fuerza de atravesar el espejo. Vestidas de "ángel de la casa" o disfrazadas de "loca en el altillo" son y serán las victorianas de todas las épocas. Esas que arman su feudo en los límites de una casa y anidan su locura en la morada que Santa Teresa cultivó para la inspiración. Las que sólo salen al exterior con máscara de niña asombrada y por una única puerta que las conecta con la mística de la muerte.



S. Fabrykant

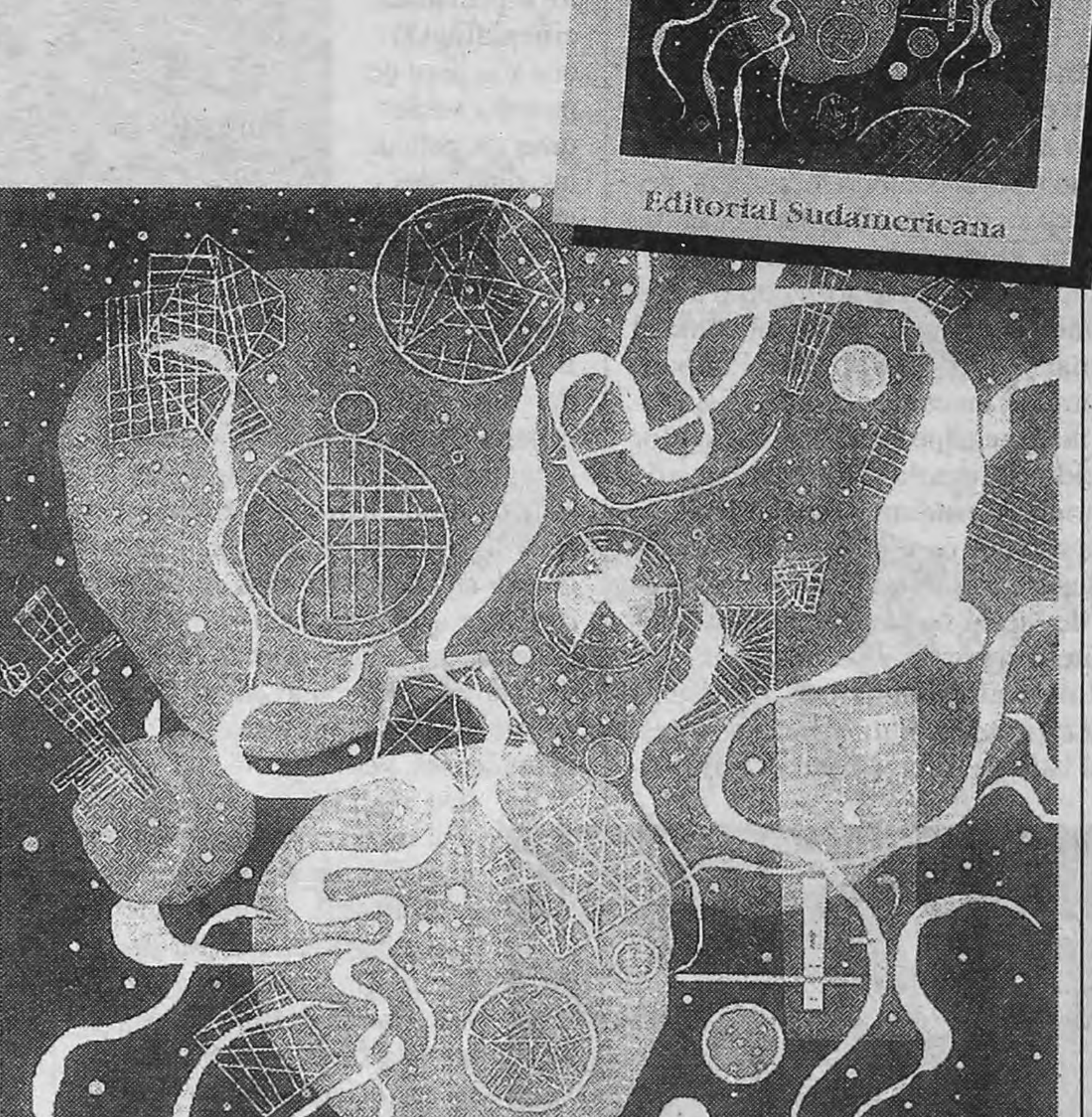
LA TORRE DEL TE. El feudo de Amelia Biagioni es una torre. En casi todos sus libros (*El humo, La llave, Las cacerías, Región de fugas*) esa casa volátil planea sobre la realidad como el teatro sobre el viento armado de Góngora. De allí se entra y se sale –"con la liviana llave de esta altura"– como quien despierta de un sueño profundo buscando el indicio urgente de su locación: ("desperté sintiendo en la mano/una firme llave de dueña"). Hay un sentimiento frágil de la propiedad que es necesario reconfirmar: "reabro un plano que siempre jura/que sucedo en un piso trece". Lo que se cuestiona ahí arriba, en lo alto de esa casa de aire, son los límites con el exterior. La inspirada traza un círculo de tiza a su alrededor para encerrar la arquitectura desbaratada de ese cuerpo que sucede adentro pero se desboca hacia afuera. Hay un coqueteo místico con la muerte que llegará hasta los límites de la ventana: "bebo magia de té dorado/el ventanal profundo está ofreciéndome/un abismo de pórtland delicado".

Sentadas al borde del abismo, haciendo equilibrio en la *torre del té*, Biagioni y Dickinson degustan la magia de una pócima que las mantendrá atadas al hogar por el solo efecto que produce el ritual doméstico. Ese ritual repetitivo –sobre el volcán las malditas se embriagan con té de mármol– es el trago que cada vez las salva de la locura. Porque Biagioni, aferrada a su taza, mientras bebe magia encuentra en su piso trece la visión panorámica, el plano, la llave para entreabrir, en medio del ventanal profundo, una mirilla de luz. "Noche entreabierta" se titula ese poema de *Región de fugas* donde la que habla declara: "veo en la oscuridad un vertical fulgir". Picando su material en lo oscuro, taladrando en el corazón del portland, abriendo una morada en el abismo del miedo, la otra, la que escribe, compondrá esto:

una
axial
abismal
pensadora
sonriente
enamorada
mirilla
de la`
Luz

A través de las persianas de esta ventanita indiscreta se cuela la luz. En el cono luminoso que va sumando letras a la cuenta (3-5-7-9), en el corte por el que se fugan los versos, en la electricidad que conecta las rimas, iluminando el sentido que encadena adjetivos, la luz, toda unida, reúne el alma del poema. Ese corazoncito luminoso que en la noche entreabierta despertará a la que no sabe quién es ("me despierta en la torre de mi desconocida") para regalarle una identidad. Santa Teresa describe este milagro de unificación espiritual: "como si en una pieza estuviesen dos ventanas por donde entrase gran luz, aunque entre dividida, se hace todo una luz". Así, la que se desencontró en el escenario de sus pesadillas, la que perdió el cuerpo al filo de las ventanas, la que buscó en la oscuridad un espejo para desconocerse, se reencontrará toda y siempre, *iluminada.*

EL BOSQUE DE LOS NOMBRES. La posición de fuga es un gesto privilegiado en toda la poesía de Biagioni. Perseguido, corrido por un malón de adjetivos o de gerundios en urgencia de encabalgarse, el verso va dibujando a su vez el perfil de un yo escurridizo. Una galería de autorretratos confunde la búsqueda policial ("cada día una ráfaga me empuña/procurando mi identikit"). Pero es indistinto si a la fugitiva la buscan o es ella misma quien se busca. El juego consiste en no caer en la tentación de encontrarse o de dejarse encontrar. Por eso, las pistas son puntos adverbiales opuestos que la gramática del poema convoca al mismo tiempo: "son Fugas/hacia/el quizás/arriba/el otro/adentro/al fondo/atrás/y/recurrentes".



Ese mapa que apunta en direcciones diversas pero recurrentes es la región, el imposible cruce de llegadas, un bosque móvil –"el bosque errante de los nombres es mi hogar"– que puede suceder arriba, en el claro de una ventanita de Almagro, o abajo, en "la maleza" o todavía más abajo, al fondo, adentro de esas tumbas asombradas que reciben "casi todo el cuerpo en la persecución". Museo de la eterna, podríamos llamar a este hogar itinerante que, como la *torre del té*, se desplaza entre dos extremos de tiempo. Es la casa del lenguaje. Allí, un breve diálogo de sordos -hola, adiós– alcanza para poner en movimiento todos los resortes del verso: hacia/el quizás/arriba/el otro/adentro/el fondo/atrás/y... En esta dirección (vertical como la propiedad horizontal, de ultratumba como el piso 13) cava la arqueóloga ("arqueóloga en mí hundiéndome"). Está buscando dar con los restos de su identidad.

Cuando se suelte del peso cronológico que le encorva la espalda, la poeta del sombrero puesto empezará a circular, amnésica, por el bosque errante de los nombres. ¿Pero yo cómo me llamo? parece querer averiguar, recombinando una nueva versión de aquella eterna, infantil, pregunta milenaria. En un trabajo duro con el verbo (descifrar, desencorvar, desenterrar) llega a reconstruir su respuesta arqueológica más adulta: "soy mi desconocida". No es casual, entonces, que Amelia Biagioni, la firma que se hace responsable de todos estos extravíos, permanezca al margen de los grandes nombramientos que adornan la ampulosa antología de la poesía argentina. Lejos del centro del yoísmo, cerca más bien de la edad de la poesía, ella, como Dickinson, como santa Teresa, seguirá jugando a las escondidas en el panteón de las anónimas. Y quien la busque tendrá que preguntar por una niña de mil años ●

ACLARACION



Gente de **Primer Plano**:

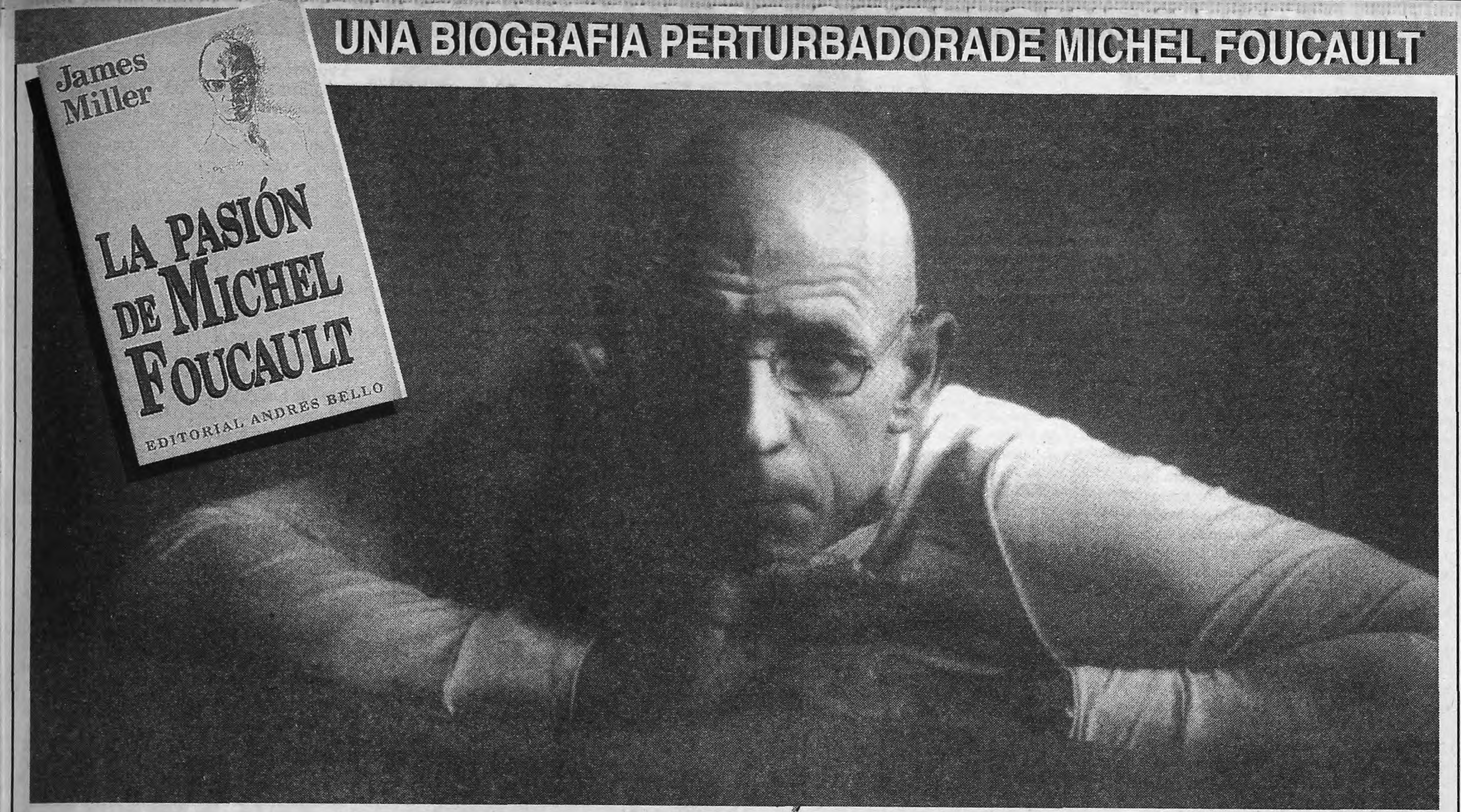
Quería aclarar una cosita. El domingo pasado, en la bajada de la nota a Cioran, pude leer: "No sólo Lukas, el personaje de Rep, lo considera un maestro". No es cierto. Eso habría ocurrido si yo, antes de crear a Lukas, hubiera leído a Cioran. La misma confusión existe con Pizarnik o Baudelaire. A mí se me apareció Lukas en la mente, con su imagen y su particular manera de hablar, y recién cuando ya era un personaje con derecho propio, alguna gente de mis afectos me hizo conocer a Cioran, Pizarnik, Baudelaire *e altri*. Lo anterior y lo que vino después, es imaginación. Y coincidencia. Mi única experiencia de estética oscura, poesía maldita y todo eso fue escuchar un poco de The Cure, y ni siquiera sus letras, sino las sensaciones que me despertaba la música.

Señores intelectuales, es un prejuicio muy visitado (revisitado) el de buscar en los hallazgos de una historieta antecedentes en la literatura seria. No siempre los humoristas parodiamos ni estamos al servicio de.

Gracias.

Rep

N. de la R.: Bien por Rep. Nunca es tarde para leer a Cioran. Es verdad que, en las primeras tiras de Lukas, la fuente de inspiración no era el filósofo rumano sino Ernesto Sabato y César Luis Menotti.



LA FILOSOFÍA, EL SIDA Y LA RULETA RUSA

Luego de la famosísima biografía que escribió Didier Eribon sobre la trayectoria intelectual del filósofo, "La pasión de Michel Foucault" documenta "de manera impresionante, tensa y provocadora", según Edward Said, también los aspectos privados de una figura clave de la cultura de este siglo. James Miller, su autor, revela la manera en que Foucault trató de asumir el sida como un juego peligroso.

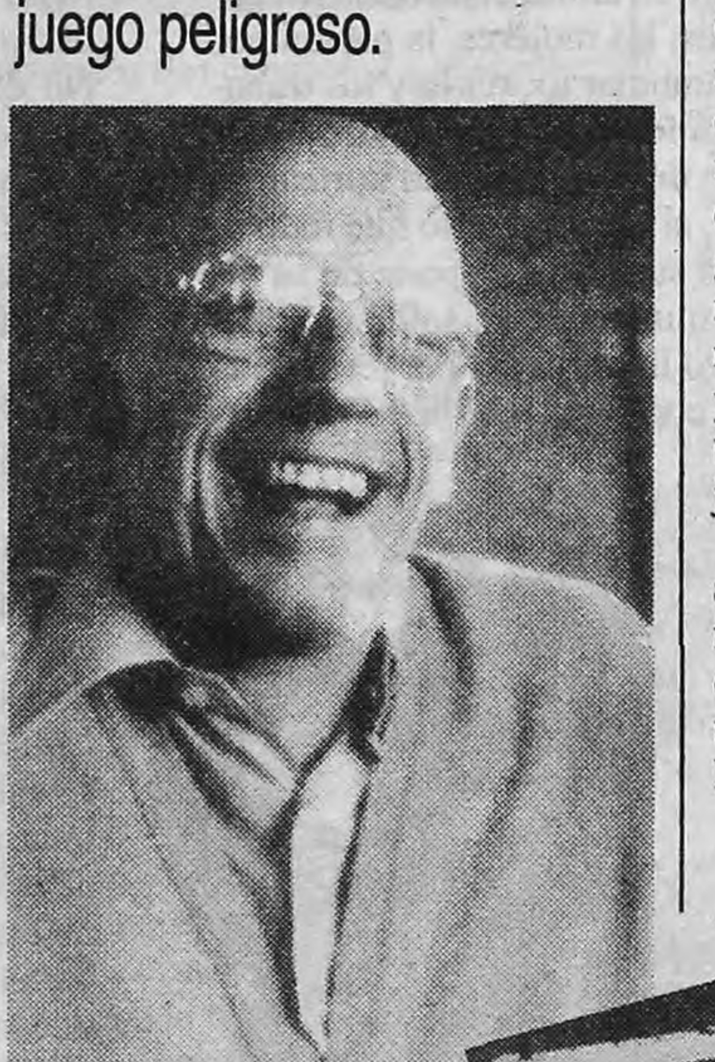
ALFREDO GRIECO Y BAVIO

La revelación súbita de un pasado criminal signó el fin o la inmediata posteridad de varias carreras filosóficas y críticas a partir de los ochenta. Los ejemplos más célebres son la investigación completa del pasado nacionalsocialista de Martin Heidegger, la publicación del periodismo de guerra abiertamente pronazi y antisemita del deconstruccionista Paul de Man, las vinculaciones también excesivamente germanizantes del indoeuropeísta e historiador de las religiones Georges Dumézil.

Una luz cruel, pero no engañosa, fue arrojada sobre la obra de gurúes hasta entonces incontrovertibles. Pero quizás haya sido aún más sintomático de la época el corporativismo de la reacción académica frente a las revelaciones: la instantánea solidaridad con el victimario y no con las víctimas. Las argumentaciones que tomaron a su cargo la defensa lo hicieron sobre la base de dos líneas en nada excluyentes. En primer lugar, la disolución de los vínculos entre el autor y la obra, equiparando muchas veces al filósofo/crítico con un técnico: nada que descubramos sobre Alexander Fleming nos hará prescindir de la penicilina. En segundo, el estudiado alegato de atenuantes y eximentes, que buscan minimizar o parcializar cualquier recusación. Las acciones o expresiones más inequívocas fueron interceptadas especiosamente. Para el filósofo francés y judío Jacques Derrida, hay en Paul de Man un ataque constante al antisemitismo "vulgar"; como no encontramos paralelamente una defensa del antisemitismo "auténtico", debemos entender que ataca *todo* antisemitismo.

La pasión de Michel Foucault es una biografía intelectual que tiene su declarado origen en un escándalo que, bajo la forma de rumor, se difundió, primero en la comunidad gay y luego más ampliamente, después de la muerte del filósofo en 1984. Foucault, enterado de que era portador del HIV, procuró –y consiguió, con característica eficacia– contagiar numerosamente el sida en los baños de San Francisco. La acusación se refiere en este caso a la ética privada y no a la pública; pero aquello que lo distancia del Holocausto, de los Grandes Crímenes del Siglo XX, le hace ganar una relación inmediata con la muerte: no se trata de apología del crimen, sino de acción directa.

En el estado actual de los conocimientos, la acusación, aunque firme y verosímil, resulta inverificable. La argumentación de Miller es noobstante sintomática de la recuperación académica: Foucault no quería contagiar, sino que jugaba a una ruleta rusa sexual con partícipes adultos que conocían y preferían los riesgos. Es posible que las cosas hayan ocurrido como Miller dice; probarlo es algo muy distinto.



En una manifestación Foucault, Sartre y Glucksmann

Existía ya una biografía de Foucault, por Didier Eribon, publicada en 1989, y cuyo centro era el balzaciano y vertiginoso ascenso del filósofo de provincias en el mundo académico parisino. Miller construye de Foucault una figura cercana a la santidad. La manifiesta alusión religiosa del título ya se dirige a ello. Gracias a Miller, Foucault resucita como el hombre que ha vivido la más examinada de las vidas, que ha elegido desde siempre su propio destino y su propia muerte –también, aparentemente, elegía las de otros, pero ya se ha visto qué edificante fábula tiene preparada Miller contra esta objeción–.

El estructuralismo había asignado a la esfera de lo discursivo una autonomía máxima con respecto a las contingencias sociales. Foucault, en todas las historias que emprendió –de la locura, de la clínica, de las prisiones, de la sexualidad– evitó prolijamente cualquier esquema explicativo que restaurara una coherencia global para la sociedad en Occidente. Pareja prescindencia regula las relaciones entre autor y obra. La "muerte del autor" fue un slogan estructuralista que Foucault acuñó, y al que acudieron sus defensores: ninguna obra puede ser impugnada por las contingencias del sujeto empírico que es su autor en la vida real. También Miller acudió a él, aunque no para salvaguardar la filosofía y despreocuparse del filósofo; incluso quienes no compartan su solución no podrán afirmar que intentó resolver el problema negando su existencia. Por el contrario, Miller se detiene en la paradoja de que en el origen de su investigación se halle una muy literal *muerte del autor*.

"El mundo ha comenzado sin el hombre y acabará sin él", proclamaba LéviStrauss en *Tristes Trópicos* (1955). Foucault continuará la disolución del hombre iniciada por el etnólogo, de la cual la "muerte del autor" no es más que un avatar. Desaparece el hombre que es sujeto de su historia, activo y consciente de su acción. Su figura había aparecido recién en el siglo XIX, como sujeto vivo, que habla y trabaja, en la confluencia de los saberes biológico, filológico y económico; pero el descubrimiento mismo anuncia un próximo fin. La situación central del hombre en el pensamiento occidental es una ilusión disipada por el estudio de los condicionamientos que sufre. Este hombre decentrado y arrojado a la periferia de las cosas ya no es responsable. Es esta peligrosidad en el más allá de cualquier sujeción ética la que Miller celebra en la biografía de Foucault, donde se integran, en un mismo esquema de desarrollo dramático conscientemente elegido, todas las predilecciones por los extremos: el sadomasoquismo, el ultramaoísmo de los setenta, la defensa de la "justicia popular" (el proletariado puede despachar a sus enemigos de clase sin esperar ningún juicio), el entusiasmo por la revolución iraní de Khomeini. La vida de Foucault *progresa* hacia su muerte: resulta curiosa esta recuperación póstuma de la noción de progreso, de la que el filósofo tanto desconfiara mientras vivía. Miller tiene el cuidado de señalar que las opciones de Foucault son ejemplares en su singularidad, y no un modelo universal; uno puede estudiar al sadismo, como el filósofo Gilles Deleuze, en una tranquila vida familiar con esposa e hijos.



Para Miller, Foucault cumple el proyecto nietzscheano de la vida como obra de arte, en la cual cada uno deviene quien es; la muerte del filósofo es así adecuadamente estetizada, es la conclusión filosóficamente necesaria de una vida de riesgo intelectual y moral. El fin moralizante que contempla Miller puede compararse con la narración de las últimas semanas de Foucault en *Al amigo que no me hizo ningún favor*, de Hervé Guibert: un cuadro de confusión y deterioro mental, de tormentos corporales implacablemente horribles. "Uno siempre había pensado que en cierto tipo de situación –dice el Foucault de Guibert– iba a encontraralgo que decir, y después resulta que no es así." La existencia, después de todo, no es un proyecto tan poético como Miller piensa ●

"PELEANDO A LA CONTRA", ANTOLOGIA DE SUS MEJORES TEXTOS

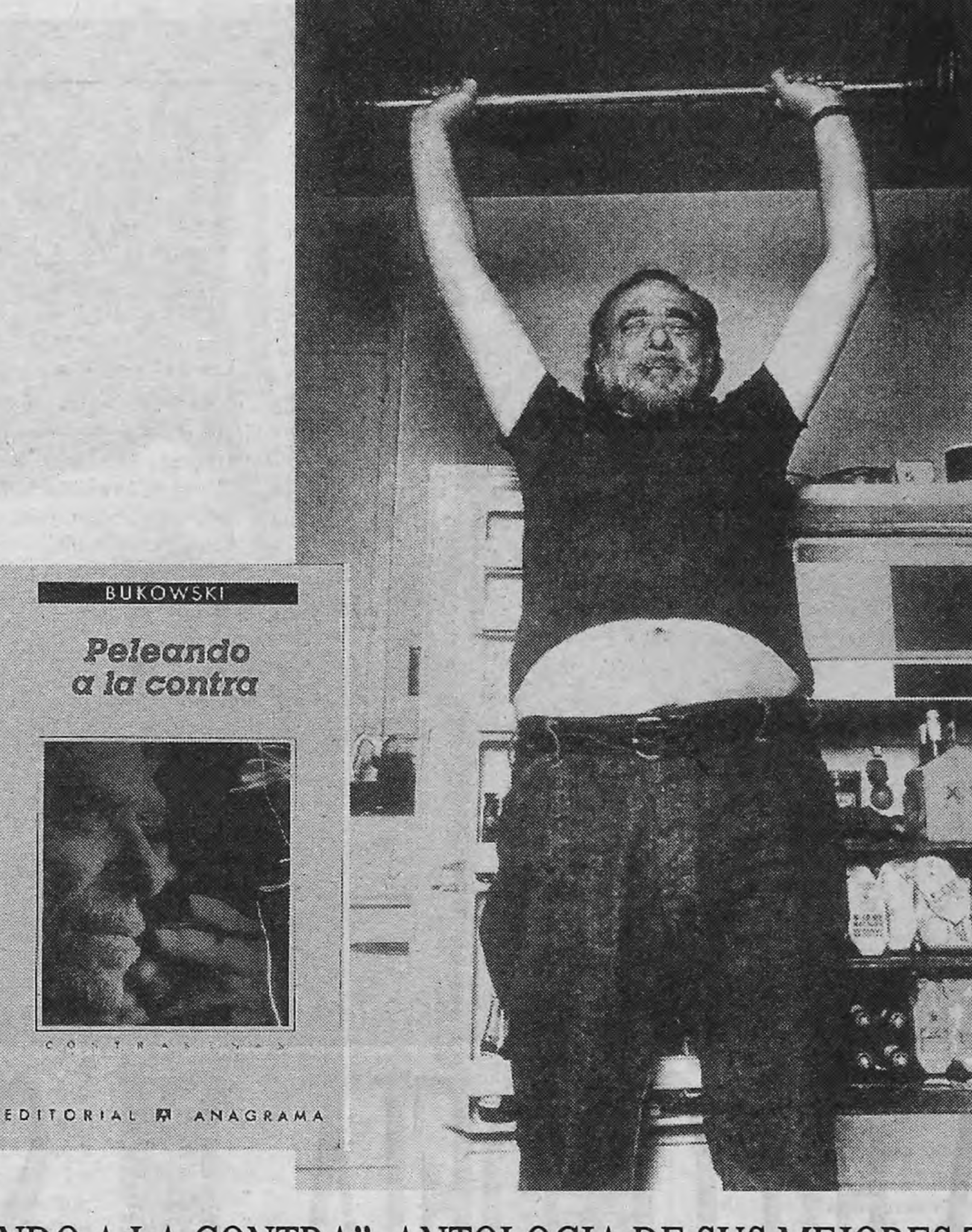
BUKOWSKI A LAS TROMPADAS

En un libro que incluye fragmentos de "Música de cañerías", "Se busca una mujer" y "Cartero", además de poemas inéditos, Charles Bukowski eligió antes de su muerte, junto a su editor John Martin, una manera literaria de contar su vida. El resultado, "Peleando a la contra", es el penúltimo testimonio de su talento.

MIGUEL RUSSO

La noche del viernes 25 de abril de 1980 alrededor de setenta personas desbordaron el pequeño teatro The Sweetwater, en Redondo Beach, California. Una heladerita con dos docenas de porrones de cerveza, una mesa con un micrófono y una silla en bastante mal estado formaban la precaria escenografía que anunciaba un recital poético. El público era un conjunto de gritos, risas y movimientos nerviosos. A las 21.30, un hombre de casi dos metros de altura, barriga prominente de bebedor y barba canosa que hacía resaltar las innumerables huellas de una vida violenta subió al escenario arrastrando los pies y llevando bajo el brazo un portafolios de oficinista repleto de papeles. "No sé qué estoy haciendo aquí; de todos modos, buenas noches. Durante una hora, más o menos, voy a ser su rehén. No me torturen demasiado", dijo y destapó la primera botella. El mito Bukowski había comenzado una vez más. Modificando apenas el escenario, lo mismo podría decirse de *Peleando a la contra*, el último libro aparecido de este poeta y narrador de la realidad de los bajos fondos de Los Angeles nacido en 1920 en Andernach, Alemania, y fallecido el 10 de marzo de 1994 en Estados Unidos.

Plantear quién era, en realidad, Charles Bukowski a esta altura es absurdo. Allí están sus cinco novelas (*Cartero*, *Factotum*, *Mujeres*, *La senda del perdedor* y *Hollywood*), sus seis libros de relatos (*Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones*, *La máquina de follar*, *Escritos de un viejo indecente*, *Se busca una mujer*, *Música de cañerías* e *Hijo de Satanás*), la extensa entrevista de la periodista italiana Fernanda Pivano (*Lo que más me gusta es rascarme los sobacos*), las tres antologías traducidas al castellano de sus veintiseis libros de poemas (*Una de las más ardientes*, *Erótica varia* y *100 poemas*), la biografía *Hank* de su amigo Neeli Cherkovski y las dos películas sobre su vida: *Ordinaria locura*, dirigida por Marco Ferrari, y *Mariposas de la noche*, por Barbet Schroeder. Además, siguen rodando cientos de anécdotas sobre su persona –tanto falsas como verdaderas– que contribuyen a seguir creando y recreando la estampa del último de los escritores malditos. Bukowski, así, es y no es Céline, es y no es Henry Miller o Hemingway o Baudelaire.



LAS HISTORIAS DE HANK. Borracheras, desempleo casi constante, amistades en la barra de un bar de cuarta, prostitutas que fueron en algún momento la mujer de su vida, peleas en cualquier callejón oscuro, pensiones de mala muerte, los golpes de los vecinos en las paredes, fragmentos de miles de conversaciones interrumpidas, la radio roja sonando a todo volumen con Mahler y la literatura, siempre la literatura como único modo de reflejar lo ocurrido. De esa manera, su vida y su producción estuvieron íntimamente ligadas, y todo aquel que pretenda conocer a Bukowski debe asomarse a alguno –cualquiera– de sus libros.

Cuando unos días después de la muerte del escritor se distribuyó en la Argentina *Hank* de Cherkovski (originariamente publicado en 1991 en Estados Unidos y en 1993 en España), la impresión fue que al libro le quedaba grande la figura del biografiado. Aparecía allí un Bukowski de sobremesa, un duro a la moda, un tumultuoso absurdo a quien, de a ratos, se le daba por escribir sobre los perdedores. Claro: Bukowski aún vivía y *Hank* era la prueba de una de sus tantas amistades.

Con *Peleando a la contra* todo cambia. Se trata de una antología de textos –autobiográficos, como casi toda su producción– extraídos de algunos de sus cuentos y novelas y que se refuerza con la traducción de los españolísimos Cecilia Ceriani y Txaro Santoro de más de cincuenta poemas inéditos en castellano. Y cambia porque para hallar al verdadero Bukowski es imprescindible recorrer sus palabras. Algo que sabía el mismo autor –esta perfecta autobiografía se realizó en 1993– y su íntimo amigoy manager John Martin –director de la editorial bukowskiana por excelencia Black Sparrow–, encargado de la edición.

El libro se abre con el primer recuerdo presente en la abundante obra de Bukowski: un pequeño Charles de dos años escondido debajo de la mesa donde almorzaban sus padres con un grupo de amigos. Era Alemania todavía y era Navidad. "Me sentía bien bajo la mesa. Nadie parecía darse cuenta de que yo estaba allí (...) Las piernas de la gente no eran interesantes, no eran como el trozo de mantel que colgaba, ni como la pata de la mesa, ni como la luz del sol (...) Luego no hay nada..., luego un árbol de Navidad", dice, y el texto pertenece a *La senda del perdedor*. Y nadie mejor que el propio narrador para demostrar cómo vio y verá a las personas, sus futuros personajes: algo sutilmente peor que los objetos, siempre dispuestos a golpear, a desautorizar, a ordenar y a volver a golpear.

A partir de esa fundante visión del mundo, *Peleando a la contra* avanza -siempre de la mano de los textos– por las feroces definiciones de Bukowski. El amor, el alcohol, las carreras de caballos, las mujeres, la pasión por los gatos, el deambular locatario y los trabajos a destajo van formando un cuadro de situación perfecto del underground norteamericano. Es decir, si bien es cierto que todo lo que se cuenta en sus libros es parte de su vida, Bukowski no intenta que, sólo por serla, sirva de atractivo literario para el resto de la gente. No basta con ser alcohólico o promiscuo para contar historias atractivas, no es necesario estar desempleado y vivir en un cuarto maloliente para redactar buenos poemas. Y entonces aparecen las posiciones ante la literatura: "Glendoline –uno de los tantos personajes que se muestran y se esconden en *Peleando...*– suponía que el lector tenía que quedarse tan fascinado por su vida como ella misma lo estaba, lo cual era un error fatal". O las visiones del poema "sé amable": "Siempre nos piden/qué entendamos el punto de vista/de los otros/sin importar si es/anticuado/necio/asqueroso".

El libro avanza, sin descuidar ninguno de los entretelones del disparate cotidiano, hasta comienzos de los años 90, cuando ya el escritor tenía setenta, vivía cómodamente en su casa de Los Angeles, había cambiado –a exigencia de su joven esposa Linda Lee– la cerveza y el gin baratos por el costoso vino tinto italiano y se encontraba terminando la redacción de su última novela, *Pulp*, recientemente publicada en Estados Unidos y aún inédita en castellano.

LA VIDA EMPIEZA A LOS 65. Si bien es cierto que el grueso de la obra del autor de *Música de cañerías* puede leerse como una historia de su vida, *Peleando a la contra* tiene el mérito de ser la primera autobiografía de un escritor realizada a partir de sus textos literarios. Lineal y cronológicamente, los fragmentos de novelas, los cuentos y los poemas muestran, de manera descarnada y brutal, las distintas etapas de la "verdadera cotidianidad", como el mismo Bukowski definiera la violenta realidad norteamericana. Vietnam, Corea, el asesinato de John Kennedy y otros no menos célebres instantes de la locura se mezclan con las charlas trasnochadas y el caminar sin rumbo fijo en estas páginas con la vehemencia y la precisión acostumbradas de sus libros anteriores.

Bukowski es dueño de una prosa quirúrgica que corta, justo allí donde hacía falta, para dejar expuesto el hecho sin caer en falsas –y facilistas– consideraciones sobre lo bueno o lo malo de la operación efectuada. No hace un juicio de valores, no pretende ser el dueño de una verdad manifiesta. Sólo cuenta sucesos de una autenticidad tan lacerante como diaria. Sucesos que, unidos a su prosa, le valieron ser comparado con otros autores que demostraron lo mismo: Chéjov, Hemingway, Dostoievski, Céline, Pound, Carver o el mítico John Fante (*Espera a la primavera, Bandini* y *Pregúntale al polvo*) que Bukowski ayudó a dar a conocer por uno de sus cuentos. "Si vas a crear, crearás aunque trabajes 16 horas diariasen una mina de carbón o crearás en un cuarto pequeño con 3 niños mientras no cobras más que el paro (...) Aire y luz y tiempo y espacio no tienen nada que ver con la creación y no crean nada más que, quizás, una vida más larga para encontrar nuevas excusas para no hacerlo", ejemplifica en uno de los poemas reunidos en *Peleando a la contra*. O los gloriosos consejos desaconsejables que siguen sonando después de su lectura: "Puse la máquina de escribir sobre el escritorio, coloqué una hoja de papel en ella y golpeé las teclas. La máquina todavía funcionaba. Y había muchísimo espacio para un cenicero, la radio y la botella. No dejes que nadie te diga lo contrario. La vida comienza a los 65".

Este nuevo libro selecciona las mejores páginas de sus mejores títulos y se propone, para quienes aún no lo leyeron, como un despiadado y apetitoso "salpicón Bukowski". Aquí están la fuerza narrativa de sus novelas, los brillantes momentos de su poesía, los golpes demoledores de sus columnas periodísticas y la pasión de sus cuentos. La unión hace resaltar una de las plumas más llamativas y controvertidas de la literatura norteamericana de este siglo. Si a eso se le suma la particularísima visión del indisciplinado Henry Chinasky –su alter ego a la hora de escribir–, se está en presencia de uno de los mejores muestrarios (monstruarios) de la fauna típica de cualquier ciudad donde el vértigo, la violencia y lo fascinante de lo sucedido forma parte, irremediable y afortunadamente, de la buena literatura. Aquella que pueden producir sólo los escritores que, como Bukowski, viven la realidad, además de observarla ●

